Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

28



Институт
за историју уметности

Београд
2000–2001

Зограф

Часопис за средњовековну уметност
Број 28, 2000–2001

Издаје

Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18–20

Зограф. Часопис за средњовековну уметност, број 28, Београд 2000–2001
UDK 7 (091) "04-17", YU ISSN 0350-1361

САДРЖАЈ

Un miracle dans l'église de la Vierge des Chalkoprateia et ses conséquences sur l'iconographie de l'Annonciation*

Chara Konstantinidi

UDK 75.052.033.2.046.3(495.02-25):232.91

Le texte indique le rapport existant entre un miracle qui a eu lieu vers 790 dans l'église de la Vierge dite "des Chalkoprateia" à Constantinople et une variante de l'iconographie de l'Annonciation, conservé dans quelques églises des régions de Laconie et du Magne des XIIIe et XIVe siècles.

L'église de la Vierge, dite "des Chalkoprateia", une des plus célèbres de Constantinople,[1] a vu la réalisation d'un miracle qui aurait amené à la création d'une variante à la représentation de l'Annonciation.

Le miracle a eu lieu pendant le patriarchat de Tarassios (784–806) et, plus vraisemblablement, vers 790; le récit de cet événement a été redigé sous le règne de Michel II (820–829), au plus tôt en 813–823, par le prêtre Élie, qui était oekonome de la Grande Église : "Ἠλία πρεσβυτέρου καὶ οἰκονόμου τῆς μεγάλης ἐκκλησίας περὶ τοῦ γενομένου σημείου ἐν τῷ ναῷ τῆς ὑπεραγίας θεοτόκου τῆς ἀχράντου".[2] Élie, âgé de douze ans, élève à l'école de l'église des Chalkoprateia, en fut le témoin.[3]

Le texte commence par l'histoire de l'église de la Vierge, fameuse grâce à la Sainte-Soros de la Mère de Dieu, précieusement conservée dans la chapelle homonyme, ainsi que grâce aux miracles qui y avaient lieu de temps en temps.[4]

La construction de l'église date du règne de Zénon (474–491); décorée de mosaïques, dont on connaît deux scènes, la Nativité de la Vierge et la Nativité du Seigneur, l'église fut enrichie des représentations de l'Adoration des Mages et de l'Annonciation sous Justin II (565–578). Cette dernière scène, placée dans le cul-de-four de l'abside, a été remplacée par la représentation d'une Croix pendant le règne de l'empereur iconoclaste Constantin V (741–775).[5]

Après le Concile de 787, le patriarche iconodoule Tarassios a fait repeindre la représentation de l'Annonciation dans l'abside; la Vierge, assise sur un trône, l'enfant Jésus dans les bras, écoutait l'ange qui tenait un sceptre, se précipitant vers elle et disant à haute voix les paroles connues de la Salutation.[6]

Le miracle de la Vierge, cité par le prêtre Élie, a eu lieu peu après la fin des travaux de peinture de la scène de l'Annonciation; on ignore cependant si l'on avait repris l'iconographie de la représentation pré-iconoclaste, celle de l'époque de Justin II.[7]

D'après la narration d'Élie, dont le témoignage est hors de doute, un enfant qui allait du narthex vers le sanctuaire de l'église, s'était absorbé à la vue de la scène toute neuve de l'abside: il ne s'était pas aperçu de l'existence d'un puits situé dans la nef centrale. Le bruit du plongeon de l'enfant dans l'eau fut entendu par le prosmonarios de l'église et par d'autres fidèles qui se trouvaient dans le naos; ils coururent vers le puits au secours de l'enfant;[8] le prosmonarios fut descendu dans le puits pour retirer l'enfant et le trouva assis sur l'eau, jouant très sagement en tapant les mains. Quand on le retira du puits sain et sauf, ce qui était miraculeux, il était parfaitement sec: "Κατελθόντος δὲ (du prosmonarios), εὗρε τὸ παιδίον ἐν μέσῳ τῶν ὑδάτων καθήμενον καὶ ὡς ἐπὶ παιδιᾶς χειροκτυποῦντα τοῖς ὕδασι· κρατήσας τῆς χειρὸς καὶ προσφωνήσας σώζεσθαι αὐτὸν αἰτήσας κόφινον ἐν ἑτέρῳ σχοινίῳ δήσαντες καθήκαμεν καὶ ἀναγαγόντες ἀμφοτέρους εἴδομεν τὸν παῖδα ὡς μηδόλως ὀσμὴν ὕδατος περιρραντισθέντα, – ὢ τοῦ θαύματος – ἀλλ' ὥσπερ

---

* L'article a eté présenté au 2ème Symposium Scientifique du Section de l'Histoire et de l'Archéologie de l'Université d'Athènes, 7–8. IV 1998, v. Πανεπιστήμιο Αθηνών – Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας – Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης, Ανασκαφή και Μελέτη, II: Πρόσφατες εξελίξεις της έρευνας σε θέματα Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, Περιλήψεις Ανακοινώσεων, Athènes 1998, 38–39. Je remercie de tout mon coeur le théologien-byzantinologue Chr. Vassiliadis, pour les conversations très efficaces que nous avions eu à ce sujet.

1 Pour l'église cf. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin. Ière partie: Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique. III: Les églises et les monastères*, Paris 1969, 237–242 (avec la bibliographie antérieure); F. Mathews, *The Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy*, University Park–London 1971, 28–33; idem, *The Byzantine Churches of Istanbul*, University Park–London 1976, 319–321 (avec la bibliographie antérieure).

2 Il s'agit des codices *Par. gr. 1335* et *Marc. gr. 575*. Cf. W. Lackner, *Ein byzantinisches Marienmirakel*, Βυζαντινά 13/2 (1985), 835–860; C. Mango, *The Chalkoprateia Annunciation and the Pre-eternal Logos*, Δελτίον ΧΑΕ 4/17 (1993–94), 165–170.

3 Lackner, *Ein byzantinisches Marienmirakel*, 838 et n. 19, 852 <51>.

4 Janin, *La géographie ecclésiastique*, 239, 241; Lackner, *Ein byzantinisches Marienmirakel*, 835–836. V., aussi, H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano*, Bruxelles 1902, 353 <12>, 935–936 <19–34>; A. Komines, *Paolo di Monembasia*, Byzantion 29/30 (1959/1960), 246.

5 Lackner, *Ein byzantinisches Marienmirakel*, 844, 845, 847, 850–851 <9 sq>; Mango, *The Chalkoprateia Annunciation*, 165.

6 Lackner, *Ein byzantinisches Marienmirakel*, 847, 851 <23–27>, 852 <43 sq>; Mango, *The Chalkoprateia Annunciation*, 165–166.

7 Lackner, *Ein byzantinisches Marienmirakel*, 847; Mango, *The Chalkoprateia Annunciation*, 166.

8 Lackner, *Ein byzantinisches Marienmirakel*, 848, 852–854; Mango, *The Chalkoprateia Annunciation*, 166.



Fig. 1 Nicée, église de la Dormition de la Vierge, abside (d'après Th. Schmit)

τὸν 'Ισραὴλ ἥ τε θάλασσα καὶ 'Ιορδάνης ἀνίκμοις ποσὶ διεβιβάσαντο, οὕτω καὶ τοῦτον ἄβροχον καὶ σῶον τὸ φρέαρ διὰ τῆς ἐπιφοιτώσης χάριτος ἐκ τῆς πανσέπτου εἰκόνος τῆς ἀχράντου δεσποίνης διετήρησεν, ὡς ὁ παῖς διηγήσατο καὶ αὐτὸς ὁ κατελθὼν ἰδὼν καὶ πιστωσάμενος".[9]

Le prosmonarios jurait qu'il avait trouvé le garçon, suspendu en l'air, au-dessus de l'eau du puits, claquant ses mains comme des rames: "Εὗρον τὸν παῖδα ἐπάνω τῶν ὑδάτων καθήμενον ὡς ἅτε κώπαις ταῖς ἰδίαις χερσὶ μετεωριζόμενον τοῖς ὕδασι".[10]

L'enfant a même donné son avis sur ce qui lui était arrivé. Il se sentait bien quand il était suspendu en l'air, audessus de l'eau du puits; pourquoi l'avait-on rammené à la surface: "Κύριοί μου, καλῶς ἐμετεωριζόμην ἐν τῷ φρέατι· καὶ τί με ἀνηγάγετε;".[11] Puis, les yeux fixés sur la figure de la Vierge de l'Annonciation, il a ajouté qu'elle le tenait dans les bras avec son fils et lui disait de ne pas avoir peur d'être suspendu tout comme son condisciple: "Ταύτην εἶχον ἐκεῖ <με> ἐν ἀγκάλαις ὡς τὸ παιδίον ἐκεῖνο ἐν τῇ ἑτέρᾳ ἀγκάλῃ βαστάζουσαν καὶ φῶς μοι ἀποστράπτουσαν καὶ λέγουσαν· »Μὴ φοβοῦ παιδίον κάθου μετεωριζόμενον τῷ συσχολίτῃ σου«".[12]

[9] Lackner, *Ein byzantinisches Marienmirakel*, 854 <85–94>.

[10] Ibid., 854 <97–98>.

[11] Ibid., 855 <101–102>.

A ce moment arriva la mère de l'enfant, qui avait appris le sauvetage de son fils, et pleurant de joie elle remerciait la Vierge qui a sauvé son garçon de l'eau comme Jonas: "Εὐχαριστῶ σοι, δέσποινά μου, ὅτι ἀπέδωκας μοι τὸν παῖδα ὡς ἐκ νεκρῶν ζῶντα· εὐλογημένη σὺ ἐν γυναιξὶ καὶ εὐλογημένος ὁ καρπὸς τῆς κοιλίας σου, ὃν ἐν ἀγκάλαις φέρουσα τὸν ἐμὸν υἱὸν ὡς 'Ιωνᾶν ἐξ ὑδάτων πολλῶν διέσωσας".[13]

L'enfant sauvé par la Vierge était élève à l'école de l'église de la Sainte-Sophie et, pour y aller, il devait passer par l'église des Chalkoprateia, qui était dans le voisinage de la Grande Église.[14] Selon le récit, la Vierge de l'Annonciation a appelé l'enfant sauvé, compagnon de classe "συσχολίτη" de Jésus,[15] qui se trouvait aussi dans les bras de sa mère.

La chose extraordinaire de tout le récit est le fait que le prosmonarios a trouvé l'enfant assis et suspendu en l'air, au-dessus de l'eau, "εὗρον τὸν παῖδα ἐπάνω τῶν ὑδάτων καθήμενον ὡς ... μετεωριζόμενον τοῖς ὕδασι", ainsi que le conseil de la Vierge à l'adresse de l'enfant de s'asseoir suspendu tout comme son condisciple, "κάθου μετεωριζόμενον τῷ συσχολίτῃ σου".[16]

***

Ce récit datant du début du XII[e] siècle offre plusieurs détails qui peuvent s'avérer très importants pour l'iconographie byzantine.

La mosaïque de l'Annonciation[17] ornant le cul-de-four de l'église des Chalkoprateia suivait une variante spéciale de la scène, selon laquelle la Vierge de la Salutation angélique tient dans les bras l'enfant Jésus.[18] Le plus important est que la narration du miracle accompli dans l'église fut très répandue et a servie, comme on le verra par la suite, de base à la création d'une composition particulière pour l'iconographie de cette scène.

D'après Cyril Mango, la représentation de l'abside dans l'église des Chalkoprateia pourrait être rapprochée à la représentation de la mosaïque absidiale dans l'église de la Dormition de la Vierge à Nicée (Fig. 1).[19] Dans le décor de celle-ci on identifie trois phases, comme c'est le cas pour l'église des Chalkoprateia: celle datant de l'époque préiconoclaste, une deuxième de la periode iconoclaste et une dernière, celle de l'époque post-iconoclaste.[20]

En se basant, ensuite, sur la photographie publiée par Th. Schmit, on admettrait que la composition du décor pré-iconoclaste a été *grosso modo* reprise par celui de l'époque post-iconoclaste en ce qui concerne au moins les points suivants: la Vierge aurait été debout, et avec Jésus dans les bras aurait été flanquée par les pouvoirs célestes avec les inscriptions de leur noms; de l'hémicycle des cieux (d'où

[13] Lackner, *Ein byzantinisches Marienmirakel*, 855 <111–115>.

[14] Ibid., 840, 848, 849, 852 <52–54>; Mango, *The Chalkoprateia Annunciation*, 165. Cf., aussi, Janin, *La geographie ecclesiastique*, 238.

[15] Lackner, *Ein byzantinisches Marienmirakel*, 855 <105>.

[16] Ibid., 854 <97–98> et 855<105>; Mango, *The Chalkoprateia Annunciation*, 166.

[17] Pour l'emplacement de la scène v. Y. Varalis, *Παρατηρήσεις γιά τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο*, Δελτίον ΧΑΕ 4/19 (1996/1997), 201–220 (avec la bibliographie antérieure).

[18] Mango, *The Chalkoprateia Annunciation*, 166; Varalis, *op. cit.*, 216 sq.

[19] Mango, *The Chalkoprateia Annunciation*, 166, fig. 2.

[20] P. A. Underwood, *The Evidence of Restorations in the Sanctuary Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea*, DOP 13 (1959), 235–



Fig. 2 Moscou, Galerie Tretjakov. Icône de l'Annonciation (d'après K. Onasch)



Fig. 3 Moscou, Galerie Tretjakov. Icône de l'Annonciation (détail)

aurait apparu la main de Dieu) seraient descendues des rayons lumineuses et, il y aurait eu l'inscription connue se réferant à l'Incarnation du Verbe de Dieu. Il est possible que l'enfant Jésus, dans la représentation pré-iconoclaste, soit tenu dans une mandorle. L'ensemble, interprété par la grande inscription, aurait symbolisé "le Verbe pré-éternelle de la Vérité" et aurait offert une idée de l'Incarnation du Christ.[21]

En outre, les détails iconographiques des deux représentations qui ornaient les absides des églises de la Vierge à Constantinople et à Nicée sont connus par deux icônes portant la scène de l'Annonciation, qui datent du XII[e] siècle.

D'ailleurs, sur l'icône de l'Annonciation de Novgorod, aujourd'hui à la Galerie Tretjakov de Moscou, qui recemment est datée par Engelina Smirnova au tout début du XII[e] siècle (vers 1103), la Vierge est debout et file la laine (Fig. 2); l'enfant Jésus se tient sur sa poitrine et donne sa bénediction (Fig. 3). Une bande lumineuse, aujourd'hui effacée, aurait procedé de l'Ancien des Jours, en haut dans l'hémicycle des cieux, et serait descendue jusqu'à l'enfant.[22] André Grabar pensait que la représentation de Jésus-Christ constituait un emprunt d'origine occidentale,[23] tandis que Victor Lazarev, avec plus de vraisemblance, croyait qu'il s'agirait d'un motif ancien dont l'origine probable se serait trouvée dans la représentation de l'abside de l'église de Nicée.[24]

A la fin du XII[e] siècle fut peinte à Constantinople l'icône de l'Annonciation qui aujourd'hui se trouve au monastère du Sinaï (Fig. 4). Sur la poitrine de la Vierge qui file la laine est représenté l'enfant Jésus tout nu, dans une mandorle ellipsoïdale transparente, en grisaille (Fig. 5). Jésus–Christ et la mandorle ne se trouvent pas sur le torse de la Vierge mais près de sa main droite. Une bande lumineuse qui part de l'hémicycle des cieux passe par la colombe, le Saint-Esprit, et va jusqu'à l'enfant.[25]

Cette représentation du Saint-Esprit,[26] le faisceau de rayons descendant des cieux,[27] et la figure du Christ-Emmanuel ainsi que celle de l'Ancien des Jours,[28] que nous constatons dans les mosaïques absidiales pré- et post-iconoclastes des deux églises qui se trouvent à Constantinople et à Nicée, et sur les deux icônes de l'Annonciation du XII[e]

[21] Mango, *The Chalkoprateia Annunciation*, 168 sq, fig. 2.

[22] K. Onasch, *Ikonen*, Beograd 1967, 345–347, fig. 15, 16; V. N. Lazarev, *Russkaïa srednevekovaïa zhivopis*, Moskva 1970, 108; Mango, *The Chalkoprateia Annunciation*, 166, fig. 1; E. Smirnova, *L'Annonciation, icône de Novgorod du XIIe siècle*, Zograf 25 (1996), 31–38, fig. 1–2.

[23] A. Grabar, *Iconographie de la Sagesse divine et de la Vierge*, CA 8 (1956), 259 sq.

[24] Lazarev, *op. cit.*, 108; Mango, *The Chalkoprateia Annunciation*, 166.

[25] K. Weitzmann, *The Icon*, London 1978, 92, pl. 27; D. Mouriki, in: *Σινά. Οι Θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Athènes 1990, 108, fig. 29; Mango, *The Chalkoprateia Annunciation*, 166.

[26] E. Kitzinger, *The Decent of the Dove. Observations on the Mosaic of the Annunciation in the Capella Palatina in Palermo*, in: *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, ed. I. Hutter, Wien 1984, 99 sq.

[27] D. Iliopoulou–Rogan, *Quelques fresques caracteristiques des églises byzantines du Magne*, Byzantion 47 (1977), 200 sq.

[28] M. Emmanuel, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη της Λακωνίας*, Δελτίον ΧΑΕ 4/14 (1987/1988), 133–134 et n. 63, 64; C. Jolivet–Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et des abords*, Paris 1991, 236, 312–313.



Fig. 4 Monastère de Sainte-Catherine au Mont-Sinaï. Icône de l'Annonciation (d'après K. Weitzmann)



Fig. 5 Monastère de Sainte-Catherine au Mont-Sinaï. Icône de l'Annonciation (détail)

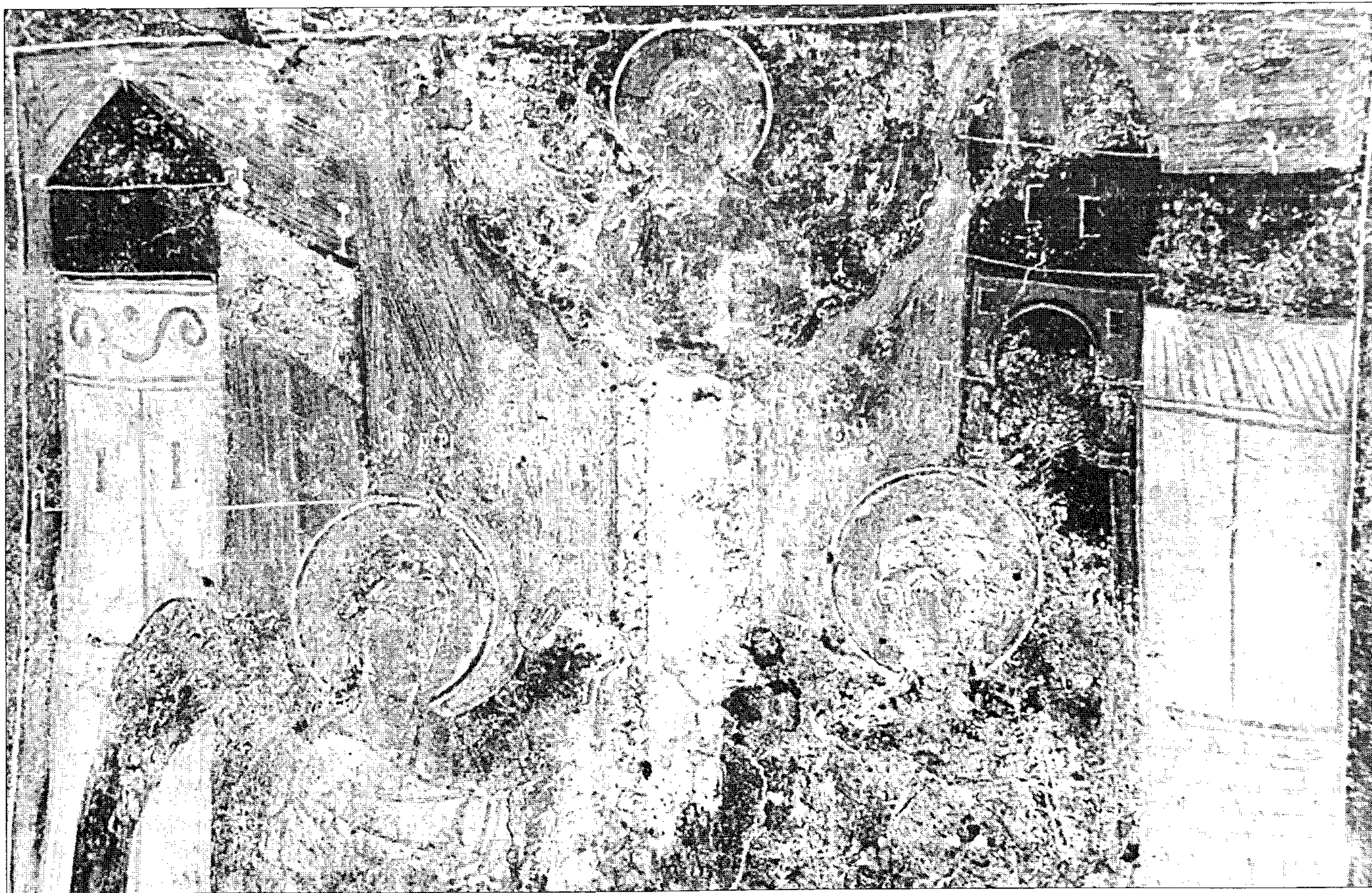


Fig. 6 Tsopakas (Magne), église de Saint-Théodore. L'Annonciation (d'après N. B. Drandakis)



Fig. 7 Paliomonastiro de Vrondamas (Laconie), l'église de la Vierge. L'Annonciation (d'après N. B. Drandakis)

siècle, constituent un ensemble de détails iconographiques exceptionnels, qui ont été interprétés par des chercheurs comme des symboles de l'Incarnation du Verbe de Dieu et de sa Conception immaculée.[29]

Ces mêmes éléments iconographiques de l'Annonciation, qui sont rares, on les retrouve sur un petit nombre de peintures murales, conservé dans quelques églises de Laconie et du Magne des XIII^e^–XIV^e^ siècles.

En effet, dans trois églises du Magne, à Saint-Georges de Briki (XIII^e^ siècle),[30] à Saint-Théodore de Tsopakas (dernier quart du XIII^e^ siècle; Fig. 6)[31] et à Saint-Nicolakis de Kastania (milieu du XIV^e^ siècle),[32] la scéne de l'Annonciation est enrichie avec la figure de l'Ancien des Jours, située en haut, dans l'hémicycle des cieux, d'où procede une bande lumineuse.



Fig. 8 Agoriani (Laconie), l'église de Saint-Nicolas. L'Annonciation (d'après M. Emmanuel)

Les représentations de l'Annonciation sont encore plus compliquées dans les églises suivantes: celles de la Vierge à Paliomonastiro de Vrondamas (1201) et de Saint-Nicolas à Agoriani (début du XIV^e^ siècle) de Laconie, et celle de la Vierge Phanérôméni à Frangoulianika (1322/1323) du Magne.

Ainsi, à l'église de la Vierge de Paliomonastiro à Vrondamas,[33] au milieu de Gabriel et la Vierge assise sur un trône, est représenté dans l'hémicycle des cieux l'Ancien des Jours qui donne sa bénediction. Des là part une large bande verticale qui descend vers un schema géometrique composé de spirales, où est représenté l'enfant–Jésus assis et bénissant tout nu (Fig. 7). L'ensemble des spirales où Jésus est représenté se trouve au milieu des deux personnes dominantes de la scène et au niveau des genoux de la Vierge.

A l'église de Saint-Nicolas à Agoriani,[34] entre Gabriel qui tient un sceptre et la Vierge qui est assise sur un trône et tient un peloton de laine, est situé l'Ancien des Jours qui bénit des deux mains (Fig. 8). Un faisceau lumineux de rayons, partant de l'hémicycle, descend sur un schema géometrique composé de lignes ondulées et parallèles sur lesquelles serait représenté l'enfant Jésus, dont on peut distinguer seulement le contour du corps (Fig. 9). Ce schema géometrique est situé au milieu des deux personnes dominantes et au niveau de la poitrine de la Vierge.

Sur la peinture murale de l'église de la Phanérôméni à Frangoulianika,[35] entre la Vierge assise sur le trône et Gabriel, apparaît l'Ancien des Jours bénissant de l'hémicycle des cieux (Fig. 10); de là part une botte lumineuse de rayons sous forme d'une bande verticale qui descend jusqu'à la partie inférieure de la composition. Dans cet espace entre l'archange et la Mère de Dieu et au niveau de ses pieds, se trouve l'enfant Jésus tout nu, suspendu en l'air, au-dessus

---

[29] Mango, *The Chalkoprateia Annunciation*, 168–170; Jolivet-Lévy, *o. c.*, 313; M. Panayotidi, *The Question of the Role of the Donor and of the Painter. A Rudimentary Approch*, Δελτίον ΧΑΕ 4/17 (1993/1994), 152.

[30] N. B. Drandakis, *Βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Μέσα Μάνης,* Athènes 1964, 71 n. 1; Iliopoulou-Rogan, *op. cit.*, 200 sq; N. B. Drandakis, *Πόκος ή νεφέλη; Ασυνήθιστη λεπτομέρεια της παράστασης του Ευαγγελισμού στη βυζαντινή εικονογραφία,* Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών 26 (1977/1978), 260.

[31] Iliopoulou–Rogan, *op. cit.*, 200 sq, pl. I; Drandakis, *op. cit.*, 260; N. B. Drandakis, *Ο Άγιος Θεόδωρος στον Τσόπακα της Μάνης,* Πελοποννησιακά 16 (1985/1986), 250, fig. 11; N. B. Drandakis, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης,* Athènes 1995, 46, fig. 14.

[32] N. B. Drandakis – S. Kalopissi – M. Panayotidi, *Ερευνα στη Μεσσηνιακή Μάνη*, Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας 1980, 207 (M. Panayotidi).

[33] N. B. Drandakis, *Η ιστορική Μονή της Κλεισούρας η Παλημονάστηρο Βρονταμά Λακεδαίμονος*, Athènes 1958, 7–8; idem, *Πόκος ή νεφέλη*, 258 sq., fig. 1–2; Ch. Konstantinidi, *Ο ναός της Φανερωμένης στα Φραγκουλιάνικα της Μέσα Μάνης,* Athènes 1998, 55, 58, 136.

[34] Drandakis, *Πόκος ή νεφέλη*, 259 sq, fig. 3; Emmanuel, *op. cit.* (note 28), 133 sq, fig. 19; Konstantinidi, *op. cit.*, 55, 58, 136.

[35] N. B. Drandakis, *Η επιγραφή του μαρμάρινου τέμπλου στη Φανερωμένη της Μέσα Μάνης (1079),* Αρχαιολογική Εφημερίς (1979), 223; Konstantinidi, *op. cit.*, 40, 55, 58, 135 sq, fig. 20, 22, sch. 9 (14).



Fig. 9 Agoriani (Laconie), l'église de Saint-Nicolas. L'Annonciation (détail)



Fig. 10 Frangoulianika (Magne), l'église de la Vierge Phanéromeni. L'Annnonciation

de nombreux schemas géométriques ondulés ou spirales aux lignes blanches, minces et parallèles (Fig. 11). La circonscription des schemas géométriques est ellipsoïdal et ressemble à un creux. Jésus porte une auréole à croix et il a les mains et les pieds croisés.

La bande qui part de l'hémicycle des cieux a été interprétée comme étant le symbole de la descente silencieuse, "ἀψοφητί",[36] de la Parole de Dieu du ciel sur la terre et a été mise en relation avec l'hymnologie de la fête de l'Annonciation.[37] Cette descente, selon les textes des hymnes chantés pendant les divers offices de la fête, est effectuée sur une toison de laine, "ἐπὶ πόκον", ou dans un nuage, "ἐν νεφέλῃ".[38] Le texte du canon de Josef l'Hymnographe (840–883), qui mentionne que Jésus est descendu dans un nuage léger, "ἐν νεφέλῃ κούφῃ ἦλθεν 'Ιησοῦς ὁ ὑπέρθεος",[39] convient mieux à la description de notre détail iconographique.

Par ailleurs, dans les trois peintures murales provinciales à Paliomonastiro de Vrondamas, à Saint-Nicolas d'Agoriani et à la Phanérômèni de Frangoulianika, on peut observer des differences très intéressantes par rapport aux représentations sur les mosaïques de Constantinople et de Nicée et sur les icônes de Novgorod et de Sinaï, mentionées plus haut.

Chose impressionnante est le déplacement de la figure du Christ qui ne se trouve plus sur la poitrine de la Vierge, comme par exemple sur les deux icônes (Figs. 2–5), mais au milieu de la Vierge et de Gabriel. A Saint-Nicolas à Agoriani, l'enfant Jésus est placé au niveau de la poitrine de sa mère (Fig. 8), à Paliomonastiro de Vrondamas, au niveau de ses genoux (Fig. 7) et à la Phanérômèni de Frangoulianika, très bas, c'est à dire, au niveau des pieds de la Vierge, comme s'il se trouvait au-dessous du sol (Fig. 10).

Jésus-Christ ne se trouve pas dans une mandorle mais il est représenté suspendu au-dessus des schemas géométriques gris-blanches, ondulées ou spirales. Ceux-ci entourant l'enfant-Jésus sont sans contour, à Vrondamas (Fig. 7), tandis qu'à Agoriani et à Frangoulianika ils sont entourés d'une ellipse qui donne l'impression d'un creux (Figs. 8, 10, 11).

Je pense que ces schemas géométriques ondulés ou spirales, sur lesquels l'enfant Jésus est représenté suspendu dans les trois chapelles de Laconie et du Magne, et la circon-

---

[36] PG 140, 689A (Germain II de Constantinople).

[37] Drandakis, *Πόκος ή νεφέλη*, 261–265.

[38] *Μηναίον Μαρτίου*, Venise 1880, 88, 101, 104; PG 140, 685B, 691C; PG 65, 681A–B, 720C.

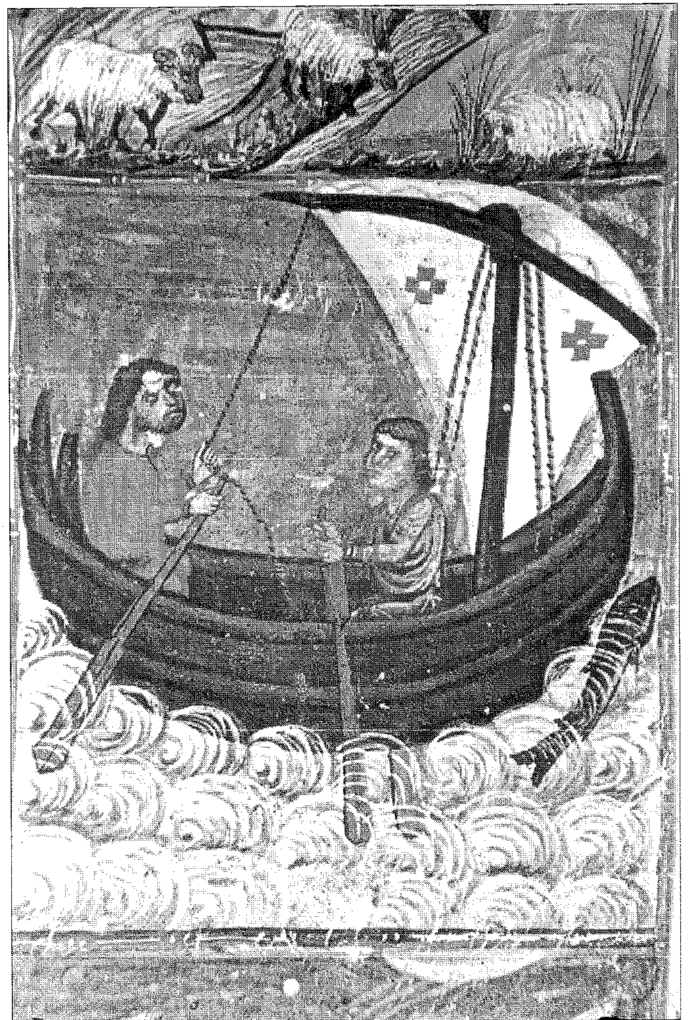
[39] N. Tomadakis, *Συλλάβιον βυζαντινών μελετών και κειμένων. Η ακάθιστος εορτή και η υμνολογία της*, Athènes 1946, I, 45; Drandakis, *Πόκος ή νεφέλη*, 265.

Fig. 11 Frangoulianika (Magne), l'église de la Vierge Phanéromeni. L'Annonciation (détail: l'enfant Jésus)

scription de ces schemas qui leur donne l'aspect d'un creux (Fig. 8–11), pourraient s'expliquer par le miracle qui a eu lieu dans l'église de la Vierge des Chalkoprateia à Constantinople.

D'après le récit du miracle, le bruit du plongeon de l'enfant dans le puits aurait eu rempli toute l'église, "Τοῦ δὲ ἤχους τῶν ὑδάτων τὴν ὅλην ἐκκλησίαν πληρώσαντος ...";[40] en outre, le prosmonarios a trouvé l'enfant, suspendu en l'air, au-dessus de l'eau, "εὗρον τὸν παῖδα ἐπάνω τῶν ὑδάτων καθήμενον ὡς ... μετεωριζόμενον τοῖς ὕδασι".[41] Cette description pourrait justifier les lignes ondulées des peintures murales qui font penser à des vagues agitées. De la même façon les vagues de la mer ont été représentées dans trois enluminures du *Ms. 6* du monastère de Saint-Pantéléïmôn du Mont-Athos, datant du XII^{e} siècle et contenant les seize Omélies de Saint-Grégoire le Théologien (Fig. 12).[42]

Il est clair qu'il s'agit ici d'une confusion iconographique entre l'enfant Jésus représenté sur la scène de l'Annonciation dans les bras de la Vierge, selon le canon de Josef c'est-à-dire dans un nuage léger, "ἐν νεφέλῃ κούφῃ", et l'élève de l'école de la Sainte-Sophie tombé dans le puits de l'église de la Vierge des Chalkoprateia. D'après le récit du miracle, la Vierge de l'Annonciation tenant Jésus dans les bras aurait eu retiré le petit écolier suspendu au-dessus des eaux du puits et l'aurait eu pris dans ses bras près de Jésus, son compagnon de classe, du même âge que lui.[43] Dans la composition de trois monuments provinciaux, on peut sans


Fig. 12 Mont-Athos, monastère de Saint-Pantéléïmôn, cod. 6, fol. 37a. Scénes pastorales (détail)

[40] Lackner, *Ein byzantinisches Marienmirakel*, 853 <63-64>.

[41] Ibid., 854 <85–86, 97–98>.

[42] St. Pelekanidis – P. Christou – Chr. Mavropoulou-Tsioumi – S. Kadas, *Οι θησαυροί του Αγίου ΄Ορους*, t. B, Athènes 1975, fig. 299, 300, 307. Cf., aussi, Drandakis, *Πόκος ή νεφέλη*, 265 n. 40.

[43] Lackner, *Ein byzantinisches Marienmirakel*, 854–855 <97–104>.

doute retrouver le prototype de la scène de l'Annonciation des Chalkoprateia, où la Vierge aurait tenu le Christ dans les bras, combiné de façon erronée avec la narration du miracle ayant eu lieu dans la même église.

Il est aussi probable que les peintres provinciaux des églises de Laconie et du Magne aient mal copié la scène originale du miracle, perdue aujourd'hui, et qu'ils aient confondu l'enfant miraculeusement sauvé par la Vierge avec l'enfant Jésus dans les bras de sa mère sur la scène de l'Annonciation.

Il est en tout cas assuré que cette variante de l'iconographie de l'Annonciation, attestée seulement dans les églises de Laconie et du Magne, peut être considérée comme un trait particulier de cette province éloignée de l'empire byzantin.

Il est bien connu que la fête solennèle de l'Annonciation était célébrée en grande pompe dans l'église des Chalkoprateia par le patriarche lui–même en présence de l'empereur[44] et probablement le récit du miracle a été lu pendant la sainte liturgie.[45] Il est à noter que le texte du prêtre Élie s'achève sur la mention suivante: quand le patriarche Tarassios a pris connaissance du sauvetage miraculeux de l'enfant, il a célébré la liturgie et a pris en charge toutes les dépenses de l'enfant et de sa mère.[46] Probablement, le récit du miracle s'est répandu largement après la composition du texte d'Élie, au début du IX[e] siècle.

---

[44] Delehaye, *Synaxarium,* 557 <50–51>; J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église,* I, Roma 1962, 252–259; R. Janin, *Les processions religieuses à Byzance*, REB 24 (1966), 78–79; idem, *La geographie ecclesiastique*, 239–240, 241. V., aussi, *Constantin VII Porphyrogenète, Les livres des cérémonies*, ed. A. Vogt, t. I, 154 sq.

[45] Lackner, *Ein byzantinisches Marienmirakel*, 843.

[46] Ibid., 840, 855–856 <117–127>.

Једно чудо у цркви Богородице Халкопратијске и његов утицај на иконографију Благовести

Хара Константиниди

У тексту се говори о чуду које се десило у једном од најславнијих цариградских светилишта Богородици Халкопратијској, за време патријарха Тарасија, око 790. године. Чудо је описао свештеник Илија, економ Свете Софије, који је као дванаестогодишњак присуствовао догађају. Према Илијиној причи, једно дете, ђак у школи при Великој цркви, ишло је из нартекса Халкопратијске цркве ка њеном олтару гледајући у тек обновљену представу Благовести у апсиди. Не приметивши базен у централном броду, ускоро се нашло у води. То су чули просмонариј цркве и присутни верници па су пожурили у помоћ. Просмонариј је, међутим, затекао дете како седи на води и игра се, а када га је извукао из базена било је потпуно суво. Касније се клео да је видео дете како лебди над водом, машући рукама као веслима. Загледано у фигуру Богородице из Благовести, дете је испричало да га је Мати Божија држала у рукама, поред свог сина, називајући га Христовим школским другом.

Цитирани текст свештеника Илије, написан око 820. године, посебно је драгоцен због сведочанства о изгледу мозаика са представом Благовести, који је заслугом поменутог патријарха Тарасија од краја VIII века поново украшавао полукалоту Халкопратијског храма. Било је то неуобичајено иконографско решење са Богородицом која, седећи на трону, држи малог Христа у рукама и слуша благовести од анђела, представљеног са скиптром у руци. Хара Константиниди сматра, такође, да је прича о чуду из Халкопратијског храма важна за иконографске студије и због тога што се у њој може наћи објашњење за једну необичну варијанту сцене Благовести, данас познату само на основу три примера која су сачувана у црквама Лаконије и Манија. Реч је о представама из Богородичине цркве у Палиомонастириу код Врондамаса (из 1201), цркве Св. Николе у Агоријани (почетак XIV века) и цркви Богородице Фанеромени у Франгулијаники (1322/1323). У све три цркве, поред Богородице на трону, арханђела Гаврила и Старца дана, насликаног у полукружном сегменту неба, јавља се и представа нагог Христа Емануила који седи и благосиља. Он, међутим, није насликан на грудима своје мајке, као на другим сродним представама Благовести (иконе XII века из Третјаковске галерије у Москви и са Синаја), него између фигура Богородице и арханђела Гаврила. У Агоријанију Дете се налази у нивоу груди Мајке, у Врондамасу је у нивоу њених колена, а у Франгулијаники у нивоу стопала. При томе, оно није у мандорли него је представљено као да лебди изнад специфичне геометријске схеме састављене од скупа спиралних или таласастих линија које, по мишљењу Х. Константиниди, асоцирају на заталасану воду. Предложено је следеће објашњење: реч је о прилично конфузном иконографском решењу које је настало тако што је представа Благовести из Халкопратијског храма, са фигурама Богородице и малог Христа, спојена на погрешан начин са причом о чуду које се десило у славној цариградској цркви. Другим речима, претпостављено је да су провинцијални сликари Лаконије и Манија лоше прекопирали сцену чуда у Халкопратији, заменивши дете које је Богородица чудесно спасла из воде са Христом Емануилом који је у Благовестима из халкопратијског храма био насликан у рукама своје мајке.

On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Christian Art

Apropos of the discovery of the figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the naos of Lesnovo*

Ivan M. Djordjević – Miodrag Marković

UDK 75.052.033.2.046.3(=861:497.17)

This paper deals with the development of the theme of the Virgin's intercession on behalf of the human race in Byzantine and Serbian medieval art. The focus is on depictions in which the Virgin's plea to Christ is expressed not only by her gesture but also by the text on the scroll in her hand. The dialogue form of this text is investigated in detail. The variations of the dialogue between the Mother and her Son are shown and suppositions concerning its literary source are given. Also discussed is the dialogue relationship between the Virgin and Christ in the iconographic programs of Serbian churches from the time of the Nemanjid dynasty. In the last part of the study there is a short analysis of the handkerchief as an attribute of the depiction of the Virgin Mediatrix.

Two pairs of figures of the Virgin Mediatrix and Christ have been preserved in the church of the archangel Michael, the "great duke of the heavenly host", in Lesnovo. One of the pairs was painted in the naos, on the western face of each eastern pillar, and the other on the western sides of the two eastern pillars in the narthex. The first pair dates from 1346/1347, the time when the donor of the church and its fresco decoration still bore the title of *sebastokrator*, and the other from 1349, when he had already become a *despotes*.[1] Today, only the two images in the narthex are accessible to the eye of the beholder. Although the view of those in the naos is obstructed by the nineteenth century iconostasis,[2] their basic iconography can, however, be traced behind of the main icons. A representation of a standing Christ is painted on the western face of the southeastern pillar (Fig. 1). He wears a purple chiton with a gold clavus and a blue himation. He blesses with his right hand while in his left he holds an open book with gold covers and leaves with edges painted red. The basic contours of his face, hair, beard and mustache are rendered in brown drawing, accentuated on the nose with a lighter shade of red. The flesh is ochre with olive–green shading and an almost transparent rosiness on the cheeks. The lips are painted in red. The gentle modelling of the image approaches in many ways the technique of icon painting. Although the opening words are missing, and a part lies hidden under the new iconostasis, the open book (Fig. 2) bears a text that can be read as follows: **⟨азь⟩ ⟨ѥсь-мь⟩ ⟨св⟩ѣ⟨ть⟩ мирꙋ ходеи по мн⟨ѣ⟩ не имать хо⟨дити⟩ вь ⟨тмѣ⟩ нь ⟨има⟩ть ⟨...⟩ жи⟨воть в⟩ѣч⟨ныи⟩** (John VIII, 12).[3] The western face of the northeastern pillar is occupied by Christ's pair, a standing figure of the Virgin Mediatrix (Fig. 3). Her flesh is rendered in the same manner as that of Christ, except for the olive–green shading which is somewhat more narrow. The Virgin's apparel is made up of a blue underdress with two gold cuffs and a purple maphorion with gold trimming and a single gold star on the right shoulder. The maphorion is decorated with a characteristic gold fringe and tassels on the sleeve, the back and along the hemline. At chest level, in her left hand emerging from underneath the maphorion, the Virgin holds a white handkerchief with blue and red flowers and an ornamental border. With her right hand she points out the scroll with the words of a well

* During our stay at the monastery of Lesnovo in September 1990 we discovered in the church two frescoes behind the nineteenth century iconostasis. Since these frescoes were until then unknown we decide to write a paper dealing with them. The text was completed at the end of 1993 and immediately was presented to the editors of *Cyrillomethodianum*. It was intended that the paper would appear in one of the next issues of the Thessalonician journal and it was cited in that manner in the works of those authors who used its manuscript form (see, for example, I. M. Djordjević, *Zidno slikarstvo srpske vlastele*, Beograd 1994, p. 230 note 48; S. Gabelić, *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Beograd 1998, p. 21 note 65, p. 121 note 888). Unfortunately, financial difficulties have prevented the regular publishing of *Cyrillomethodianum* for several years. Because of this we finally decided to present the paper to the editors of *Zograf*. Time limitations did not allow the possibility for any changes in the text. Therefore, no literature which appeared after 1993 is cited in the footnotes.

[1] For the dating of the wall paintings in the naos of Lesnovo cf. S. Gabelić, *Novi podatak o sevastokratorskoj tituli Jovana Olivera i vreme slikanja lesnovskog naosa*, Zograf 11 (1980), 54–62; I. M. Djordjević, *O vlasteoskim spomenicima u istočnim oblastima srpske srednjovekovne države*, Leskovački zbornik 29 (1989), 21–22, note 16. The wall paintings of the narthex are dated by the fresco inscription above the entrance to the naos, cf. N. L. Okunev, *Lesnovo*, in: *L'art byzantin chez les Slaves*, I, 2, Paris 1930, 224.

[2] D. Ćornakov, *Tvoreštvoto na mijačkite rezbari na Balkanot od krajot na XVIII i XIX vek*, Prilep 1986, 68–72.

[3] In the presentation of inscriptions we used the following *apparatus criticus*: (...) the rounded parenthesis for readings of words with the marks of abbreviations (*titla*); [...] the angular parenthesis for readings of abbreviated words free of marks; <...> the pointed parenthesis for the reconstruction of destroyed or damaged passages. The deciphered and reconstructed passages are presented in their orthographically normalized form. In writing out the preserved lines of the Greek texts we kept the orthography of the painters; they are presented in capital letters while all the diacritical marks, including the accents, are omitted. All the readings are ours, except for the several specifically cited cases.

On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Christian Art

Apropos of the discovery of the figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the naos of Lesnovo*

Ivan M. Djordjević – Miodrag Marković

UDK 75.052.033.2.046.3(=861:497.17)

This paper deals with the development of the theme of the Virgin's intercession on behalf of the human race in Byzantine and Serbian medieval art. The focus is on depictions in which the Virgin's plea to Christ is expressed not only by her gesture but also by the text on the scroll in her hand. The dialogue form of this text is investigated in detail. The variations of the dialogue between the Mother and her Son are shown and suppositions concerning its literary source are given. Also discussed is the dialogue relationship between the Virgin and Christ in the iconographic programs of Serbian churches from the time of the Nemanjid dynasty. In the last part of the study there is a short analysis of the handkerchief as an attribute of the depiction of the Virgin Mediatrix.

Two pairs of figures of the Virgin Mediatrix and Christ have been preserved in the church of the archangel Michael, the "great duke of the heavenly host", in Lesnovo. One of the pairs was painted in the naos, on the western face of each eastern pillar, and the other on the western sides of the two eastern pillars in the narthex. The first pair dates from 1346/1347, the time when the donor of the church and its fresco decoration still bore the title of *sebastokrator*, and the other from 1349, when he had already become a *despotes*.[1] Today, only the two images in the narthex are accessible to the eye of the beholder. Although the view of those in the naos is obstructed by the nineteenth century iconostasis,[2] their basic iconography can, however, be traced behind of the main icons. A representation of a standing Christ is painted on the western face of the southeastern pillar (Fig. 1). He wears a purple chiton with a gold clavus and a blue himation. He blesses with his right hand while in his left he holds an open book with gold covers and leaves with edges painted red. The basic contours of his face, hair, beard and mustache are rendered in brown drawing, accentuated on the nose with a lighter shade of red. The flesh is ochre with olive–green shading and an almost transparent rosiness on the cheeks. The lips are painted in red. The gentle modelling of the image approaches in many ways the technique of icon painting. Although the opening words are missing, and a part lies hidden under the new iconostasis, the open book (Fig. 2) bears a text that can be read as follows: ⟨аꙁь⟩ ⟨ѥсь-мь⟩ ⟨св⟩ѣ⟨ть⟩ мирꙋ ходеи по мн⟨ѣ⟩ не имать хо⟨дити⟩ вь ⟨тмѣ⟩ нь ⟨има⟩ть ⟨...⟩ жи⟨воть в⟩ѣч⟨ныи⟩ (John VIII, 12).[3] The western face of the northeastern pillar is occupied by Christ's pair, a standing figure of the Virgin Mediatrix (Fig. 3). Her flesh is rendered in the same manner as that of Christ, except for the olive–green shading which is somewhat more narrow. The Virgin's apparel is made up of a blue underdress with two gold cuffs and a purple maphorion with gold trimming and a single gold star on the right shoulder. The maphorion is decorated with a characteristic gold fringe and tassels on the sleeve, the back and along the hemline. At chest level, in her left hand emerging from underneath the maphorion, the Virgin holds a white handkerchief with blue and red flowers and an ornamental border. With her right hand she points out the scroll with the words of a well

---

* During our stay at the monastery of Lesnovo in September 1990 we discovered in the church two frescoes behind the nineteenth century iconostasis. Since these frescoes were until then unknown we decide to write a paper dealing with them. The text was completed at the end of 1993 and immediately was presented to the editors of *Cyrillomethodianum*. It was intended that the paper would appear in one of the next issues of the Thessalonician journal and it was cited in that manner in the works of those authors who used its manuscript form (see, for example, I. M. Djordjević, *Zidno slikarstvo srpske vlastele*, Beograd 1994, p. 230 note 48; S. Gabelić, *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Beograd 1998, p. 21 note 65, p. 121 note 888). Unfortunately, financial difficulties have prevented the regular publishing of *Cyrillomethodianum* for several years. Because of this we finally decided to present the paper to the editors of *Zograf*. Time limitations did not allow the possibility for any changes in the text. Therefore, no literature which appeared after 1993 is cited in the footnotes.

1 For the dating of the wall paintings in the naos of Lesnovo cf. S. Gabelić, *Novi podatak o sevastokratorskoj tituli Jovana Olivera i vreme slikanja lesnovskog naosa*, Zograf 11 (1980), 54–62; I. M. Djordjević, *O vlasteoskim spomenicima u istočnim oblastima srpske srednjovekovne države*, Leskovački zbornik 29 (1989), 21–22, note 16. The wall paintings of the narthex are dated by the fresco inscription above the entrance to the naos, cf. N. L. Okunev, *Lesnovo*, in: *L'art byzantin chez les Slaves*, I, 2, Paris 1930, 224.

2 D. Ćornakov, *Tvoreštvoto na mijačkite rezbari na Balkanot od krajot na XVIII i XIX vek*, Prilep 1986, 68–72.

3 In the presentation of inscriptions we used the following *apparatus criticus*: (...) the rounded parenthesis for readings of words with the marks of abbreviations (*titla*); [...] the angular parenthesis for readings of abbreviated words free of marks; <...> the pointed parenthesis for the reconstruction of destroyed or damaged passages. The deciphered and reconstructed passages are presented in their orthographically normalized form. In writing out the preserved lines of the Greek texts we kept the orthography of the painters; they are presented in capital letters while all the diacritical marks, including the accents, are omitted. All the readings are ours, except for the several specifically cited cases.



Fig. 1 Christ. Lesnovo, the nave, the western face of the southeastern pillar

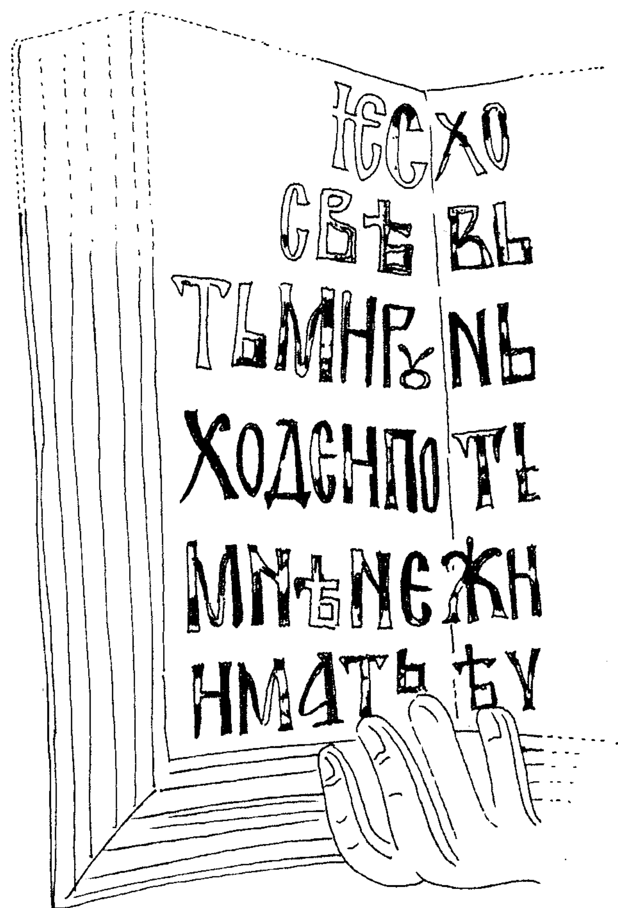


Fig. 2 Christ's book (detail of Fig. 2). Lesnovo, the nave, the western face of the southeastern pillar

preserved customary text of her dialogue with Christ, where the words of the Virgin are written in black while those of Christ are recorded in red letters.[4] As opposed to the text on Christ's book this one is written in Greek: ΔΕΞΕ ΔΕΗCΗΝ ΤΗC [C]IC ΜΙΤΡΟ(C) (Ο)ΙΚΤΗΡΜΟΝ ΤΙ ΜΙΤΕΡ ΕΤΙC ΤΟΝ ΒΡΟΤωΝ CΟΤΙΡΙΑΝ ΠΑΡΟΡΓΙCΑΝ [Μ]Ε CΙΜΠΑΘΙCΟΝ (Υ)ΙΕ Μȣ ΑΛ[Λ'] ȣΚ ΕΠΙCΤΡΕΦȣC<ΙΝ> ΚΕ CωCΟΝ ΧΑ<Ρ>ΙΝ (Ε)ΙΞȣCΙ ΛΙΤΡΟΝ ΕΥΧΑΡΗCΤΟ C[Ο]Ι ΛΟΓΕ (Fig. 4).

The nineteenth century iconostasis covers both the upper and the lower parts of the figures of Christ and the Virgin. This prevented us from reaching the answers to two questions. Firstly, whether the figures were standing on pillows or platforms, not rarely the case with this type of representation of the Virgin and Christ. Secondly, we do not know whether their names were accompanied by epithets. However, it is no intention of this study to deal in detail with the extremely sensitive relationship between iconographical types and the epithets often written on representations such as these.[5]

A similar dialogue relationship between the Virgin Mediatrix and Christ is depicted in the narthex. The western

[4] The contrary is advised in the painters manual of priest ("θυτής") Daniel from the year 1674, cf. *Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, ed. A. Papadopoulo-Kérameus, S.-Petersburg 1909, 280. We take this opportunity to point out that most of the scholars, in dealing with the representations of the Virgin Mediatrix bearing a Greek version of the dialogue text on her scroll, refer to the Papadopoulos–Kérameus edition making no note of the fact that the dialogue text is suggested only in the manual of priest Daniel printed in the 1909 edition as one of the models of the manual by Dionysios. The Dionysios's manual suggests the use of an entirely different text for the scroll held by the Virgin of the Deesis scene, cf. *Ερμηνεία*, 229 (it refers to the supplication of the Mother of God, addressing Christ, not in the dialogue form). On the "Book on the Art of Painting" by priest Daniel cf. note 75 infra.

The solitary attempt to present the "complete and philologically correct form" of the dialogue in Greek was made by Franja Barišić (*Grčki natpisi na ikonama ostave u Rakovcu*, Zbornik Filozofskog fakulteta X,1 /1968/, 212), but he was obviously short of documentary evidence so that his suggestions for the possible form of the original text diverge from the preserved examples. We must mention that we thought it necessary and logical to render again the already published inscriptions along with the new material primarily because of the diversity of the editions offered by the individual researchers; also, the publishing of all the inscriptions pertaining to the Virgin Mediatrix, accessible to us, represents, in fact, a continuation of our project entitled "The Inscriptions on Painted Scrolls and Books in Serbian Mediaeval Wall Painting", cf. I. M. Djordjević, *Natpisi na svicima i knjigama u najstarijem studeničkom zidnom slikarstvu*, in: *Osam vekova Studenice*, Belgrade 1986, 197–200.

[5] In the mediaeval art of the Christian East there are two most common variations of the iconographical type of the Virgin in prayer, turning to the right or the left. The first represents the Mother of God with both hands outstretched in prayer. In the other variation the Virgin holds a



Fig. 3 Virgin Mediatrix. Lesnovo, the nave, the western face of the northeastern pillar

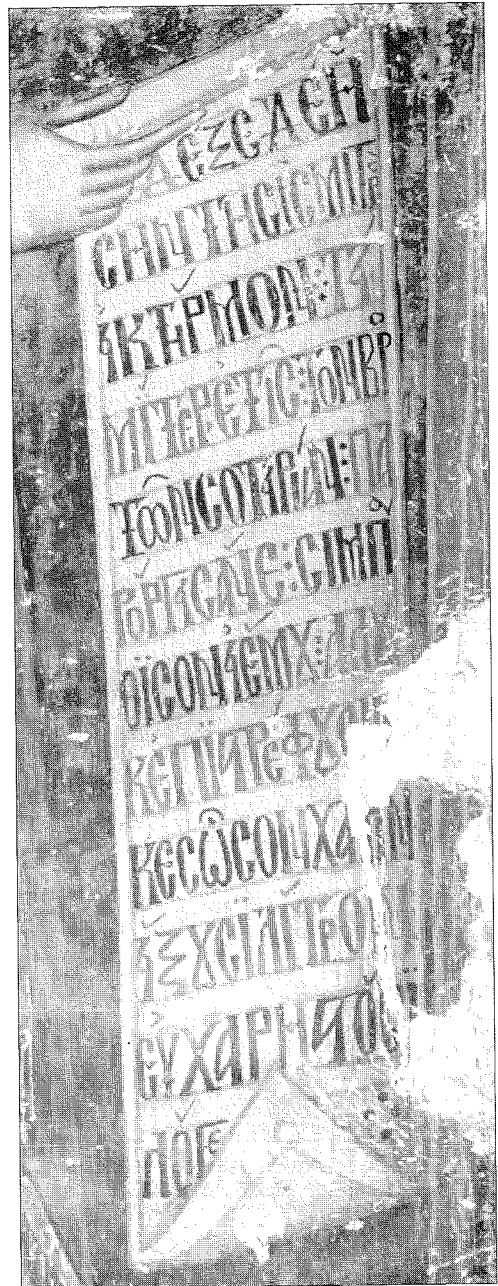


Fig. 4 Virgin Mediatrix's scroll (detail of Fig. 3). Lesnovo, the nave, the western face of the northeastern pillar

---

scroll in one hand while her other, free hand, is either pressed against her chest or gesturing in prayer. The first variation was, in most cases, accompanied by the epithet ΑΓΙΟCΟΡΙΤΙCCΑ while the other was most often marked as ΠΑΡΑΚΛΗCΙC (молебница), cf., for example, S. Der Nersessian, *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, DOP 14 (1960), 77–78; D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, München 1965, 113–119; M. Tatić-Djurić, *Steatitska ikonica iz Kuršumlije*, ZLUMS 2 (1966), 73–76; S. Papadake–Oekland, *Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Αμάρι. Παρατηρήσεις σε μια παραλλαγή της Δεήσεως*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας 7 (1973–1974), 1974, 34–48; V. Putsko, *Ikona Bogomateri Agiosoritissy*, Zbornik Narodnog muzeja VIII (1975), 349–354; R. Hamann–Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1976, 114–117; W. Seibt, *Die Darstellung der Theotokos auf byzantinischen Bleisiegeln, besonders im 11. Jahrhundert*, in: *Studies in Byzantine Sigillography*, ed. N. Oikonomides, Washington 1987, 48–50. Cf., also, our notes 162–163 infra. It is a fact, however, that these epithets, one of toponymic and the other of poetic nature, do not by themselves determine the iconographical type of the representation of the Virgin. Namely, at times both epithets appear with other iconographical types of the Virgin as well, cf. T. Bertelé, *La Vergine aghiosoritissa nella numismatica bizantina*, REB 16 (1958), 234, fig. 5–6; A. Grabar, *Les images de la Vierge de tendresse. Type iconographique et thème*, Zograf 6 (1975), 30; G. Babić, *Le maphorion de la Vierge et le psaume 44 (45) sur les images du XIV^e^ siècle*, in: Ευφρόσυνον, αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, τ. 1, Athens 1991, 58, pl. 10. Moreover the epithet Agiosoritissa could refer to any icon of the Virgin from the two chapels in custody of the relics – Αγία Σορός, raised within the famous Constantinopolitan churches, of Blachernai and of the Chalkoprateia, cf. Putsko, *op. cit.*, 350–352. On the other hand, the epithet Παράκλησις could have been written out, as is the case with other poetic epithets, next to a series of various iconographical types of the Virgin; on the relation of the epithets and the iconographical types of the Virgin cf. A. Grabar, *L'Hodigitria et l'Eléousa*, ZLUMS 10 (1974), 10 sq; G. Babić, *O živopisanom ukrasu oltarskih pregrada*, ZLUMS 11 (1975), 20; M. Tatić-Djurić, *Eléousa. La recherche du type iconographique*, JÖB 25 (1976), 259 sq; A. Grabar, *Recherches sur l'iconographie de la Vierge*, CA 26 (1977), 169–178; M. Tatić-Djurić, *Bogorodica Vladimirska*, ZLUMS 21 (1985), 31–35; G. Babić, *Epiteti Bogorodice koju dete grli*, ZLUMS 21 (1985), 261–274; eadem, *Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone*, Arte cristiana LXXVI, fs. 724 (1988), 61–78.

Bearing in mind these circumstances we used the general term Mediatrix for both variations of the iconographical type, considering it semiotically the most adequate. Future discourses are, however, left with the task of finding an appropriate term for each inidividual variation.



Fig. 5 Christ. Lesnovo, the narthex, the western face of the southeastern pilaster



Fig. 6. Virgin Mediatrix. Lesnovo, the narthex, the western face of the northeastern pilaster

face of the southeastern pilaster is decorated with a figure of Christ sitting on a lavish throne and marked with the following inscription I(HCOY)C X(PICTO)C O ΦOBEPOC KPITHC (Fig. 5).[6] He is dressed in a grayish–brown chiton with a gold clavus and a blue himation. He blesses with his raised right hand while in his left he holds an open book with gold covers and purple edged leaves. The drawing is done in brown, the colour used also for the hair, the beard and the mustache, as well as for the deeper shadows; the olive–green is used for finer modellation and the gentle transitions. A text in Serbo–Slavonic is written on the book: **приидѣте бл(аго)с(ло)вении ѡ(т)ца моего наслѣдѹите ѹготованное вамь ц(а)рство ѡт(ь) сло[женига]** (Matthew XXV, 34). Christ "the Judge" is addressed by the Virgin Mediatrix located on the western face of the northeastern pilaster.[7] She is marked as MH(TH)P Θ(EO)Y H ΠAPA-KΛHCIC (Fig. 6). She wears the same apparel as in the naos except that here, on the maphorion, we notice the characteristic head gear and a star on her head. The drawing, the modelling and the colour harmonies are similar to those of Christ with a somewhat more pronounced use of the olive–green in both the shading and the gentle modelling. The Virgin's left hand rests on her right upper arm in the hand of which she bears a scroll with a Serbo–Slavonic text; her words, as is the case in the previous example, are written in black and those of Christ in red: **приими м(о)ление м(а)т(е)ре свое с(ы)нѹ мοі ч(ь)то м(а)ти просиши грѣшнимь сп(а)сеніе прогнѣваше ме пом(и)лѹ(и) их(ь) с(ы)нѹ мои али се не ѡбращають пом(и)лѹ(и) их(ь) мене ради да приимѹть м(и)л(о)сть благодарѹ те сл⟨ове⟩.**

It may well be said that, in both the placement within the programme and the basic iconography, as well as in the choice of texts on the scrolls and codices, the two figures of the Virgin Mediatrix in Lesnovo follow, for the most part, the common form of their depiction in the Orthodox world.[8] The example from the narthex of Lesnovo has been noted in the studies of most scholars who dealt with this subject.[9] Unfortunatelly, the texts on the Virgin's scroll and Christ's book have not yet been published, not even by the author of the monograph on the fresco decoration of Lesnovo, Nikolaj Lvovič Okunjev, who replaced the Virgin's text from Lesnovo with a quotation of the respective text from Gračanica.[10] Taking into consideration this fact as well as the fortunate

[6] Okunev, *Lesnovo*, 243, pl. XL,2; A. Tsitouridou, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Thessalonike 1986, fig. 133.

[7] Okunev, *op. cit.*, 243, 256; A. Tsitouridou, *op. cit.*, fig. 132.

[8] The bibliography on this subject is already extensive. We cite the most significant works: S. Der Nersessian, *op. cit.*, 77–86; Pallas, *op. cit.*, 108–133; M. Tatić-Djurić, *Steatitska ikonica*, 63–83; Barišić, *op. cit.*, 211–217; S. Papadake–Oekland, *op. cit.*, 36 sq; Putsko, *op. cit.*, 345–362; L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles 1975, 224–231; Hamann-Mac Lean, *op. cit.*, 110–120; A. Tsitouridou, *op. cit.*, 76–80; E. N. Georgitsoyanni, *Les peintures murales de Vieux Catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Athènes 1992, 274, 291–292 (note 22).

[9] S. Der Nersessian, *op. cit.*, 81; Pallas, *op. cit.*, 126–127; M. Tatić–Djurić, *op. cit.*, 76; L. Hadermann-Misguich, *op. cit.*, 230; Hamann-Mac Lean, *op. cit.*, 117; A. Tsitouridou, *op. cit.*, fig. 132–133.

[10] Okunev, *Lesnovo*, 256.

circumstance that a couple of years ago we were in a position to study and record the figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the naos,[11] we believe that, apart from presenting fresh material for the study of the fresco decoration of Lesnovo, attention should once again be devoted to the study of this significant subject of Serbian and Byzantine mediaeval wall painting. Our attention focuses on the texts written on Christ's books and the Virgin's scrolls, as well as on the handkerchief, a motif somewhat less often painted with this iconographic type of the Virgin. Our intention to render in one place the texts of the dialogues between the Virgin and Christ, known and accesible to us and corresponding in contents with the examples from Lesnovo, seems especially useful. On the one hand, we are thus given the opportunity of explaining the origins of the theme and, on the other, of shedding light on its use within the Serbian milieu. Finally, being aware of the high significance assigned to the Virgin in the programmes of Serbian churches in order to understand the nature of her specific symbolic mediation for the salvation of humanity, we shall attempt not only to explain the desires of the donors in Lesnovo, but also to briefly point out the specific Serbian concept of the idea of mediation during the Middle Ages.

* * *

The subject of the Virgin's mediation on the part of the human race has, for centuries, been present in the art of the Christian East and it has been represented in various ways.[12] The formation of one of the most explicit images, where the Virgin's plea to Christ is expressed not only by her gesture but also by the text on the scroll in her hand, is of quite ancient origin. Although a certain tentativeness among the scholars, concerning the oldest examples, suggests a reserve in reaching any decisive conclusion, there is ground to believe that it existed even before the beginning of the iconoclastic controversy. Namely, it is not entirely clear whether the thirteenth century layer of the well known Sinai icon of the Virgin of the Intercession with a scroll (Fig. 7) is a faithful copy of its underlying layer, painted at least five hundred years earlier.[13] On the other hand, the mosaic from the main apse of the basilica of St. Demetrios in Thessalonike (Fig. 8) with a corresponding type of the Virgin's intercession has been assigned to various dates; as early as seventh or eighth century, or as late as the middle of the eleventh century.[14] Whatever the



Fig. 7 Virgin of the Intercession. The icon from Mt. Sinai, the monastery of St. Catherine

Fig. 8 Virgin Mediatrix, Christ and St. Theodore. Thessalonike, the basilica of St. Demetrios



---

[11] We managed to temporarily remove the icons and photograph the images of the Virgin Mediatrix and Christ due to the hospitality of father Gavrilo Markoski to whom we are greatly indebted.

[12] Except for works listed in note 8, for various iconographical forms of the Virgin as mediatrix cf., also, N. P. Kondakov, *Ikonografiia Bogomateri*, T. II, S.–Petersburg 1914, 294–315; M. Tatić-Djurić, *Marija–Eva, prilog ikonografiji jednog retkog tipa Orante*, ZLUMS 7 (1971), 209–215; Grabar, *Recherches*, 172 sq; E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington 1990, 197–206.

[13] K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, vol. 1: From the sixth to the tenth century*, Princeton 1976, 21–23, pl. VII, XLVII, is of the opinion that the Virgin depicted on the encaustic layer of the icon, dating from the sixth or seventh century, also held a scroll which may have been inscribed with a text shorter than that of the thirteenth century layer; Weitzmann associates the painting of both icons with Constantinopolitan workshops. E. Kitzinger (*op. cit.*, 203) expresses, however, a certain reserve in connection with the hypothesis of an identical solution on both layers of the icon.

[14] It was already N. P. Kondakov (*Ikonografiia*, I, 365–368) who thought that this mosaic is younger in date than most of the other mosaics of the



Fig. 9 Virgin Mediatrix. Kurbinovo, the church of St. George



Fig. 10 Virgin Mediatrix. Kastoria, the church of the Agioi Anargyroi

case, the Thessalonike mosaic is significant for the subject o our inquiry because it offers an early option for the reading o the text on the Mediatrix's scroll. In this case the Virgin' plea to Christ, depicted in a segment of the firmament, consist of a single sentence: K(YPI)E O Θ(EO)C EICAKȣCON TH ΦΟΝΗC TIC ΔΑΙΗCΕωC MOY OTI YΠEP Tȣ KOCM ΔEOME (O, Lord God, hear the voice of my prayer for plead for the world).[15] The text written on the scroll held b the Virgin of the Deesis scene in the Cappadocian church o St. John (Ayvali kilise) at Gülli Dere dating from the tent century (913–920) is also of the general type and reads a follows: YIE TOY <ΘΕΟΥ> <ΕΛΕ>ICON OY<C> <Ε>Π ΛACAC TI X(E)IPI COY (O, Son of God, have mercy wit those created by Thy hand).[16]

As an expression of the intercession theme the dialogu between the Mother and her Son appears at a much later dat The oldest precisely dated representation of the Virgin wit this type of text written on her scroll has been preserved i the church of St. George at Kurbinovo, on the Great Presp Lake (Fig. 9).[17] Commissioned, as we believe, by a local mili tary commander, such a figure appears there as a part of th Deesis on the southern wall. The Virgin, marked as MH(TH) Θ(EO)Y, presses a handkerchief against her left shoulde while in her left hand she holds a scroll with the followin text: TH MH(TH)P ETHC TON BPOT(ωN) C(ωTH)PIA ΠAPPωPΓICAN ME C(YM)ΠAΘHC(ON) <YIE> <M> <ΑΛΛ> ȣ(K) KAI .... Her prayer addresses Christ – HPINI,[18] standing underneath a painted tripartite arch. He holds an ope book with only a few visible letters.

Several years earlier, the same workshop produce an almost identical painting of the Mediatrix as a part of th fresco decoration commissioned by the respectable Theodor Lemniotes, his wife Anna and his son John[19] – in the passag

basilica, dating it in the ninth century. A similar view is held by G. A and M. G. Soteriou, *Η βασιλική του αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης* Athens 1952, 195–196, fig. 66 ("the ninth century at the latest") and V N. Lazarev, *Istoriia vizantiĭskoĭ zhivopisi* (podg. G. I. Vzdornov), Mos cow 1986, 41 ("ninth or tenth century"). Ch. Walter, *Two notes on th Deësis*, REB 26 (1968), 323, believes that the figure of the Virgi appeared as a result of an eleventh century restauration, while the othe figures of the mosaic are considerably older. E. Kitzinger (*op. cit.*, 203 has suggested the middle of the eleventh century as the most probabl dating. A. Xyngopoulos, *The Mosaics of the Church of St. Demetriu at Thessaloniki*, Thessalonike 1969, 24–27, dates the mosaic in th seventh or, conditionally, in the eighth century, and his opinion is sup ported by K. Weitzmann, *op. cit.*, 22 ("around the seventh century' and T. Velmans, *L'image de la Déisis dans les églises de Georgie e dans celles d'autres régions du monde byzantin*, CA 29 (1980/1981 52 ("seventh or eighth century"). A. Grabar, *Notes sur les mosaique de Saint-Démétrios à Salonique*, Byzantion 48 (1978), 73, cautiousl mentions that the mosaic of the main apse is somewhat later in dat than the earliest mosaics of the basilica.

[15] It is curious that the word ΔEHCIC, as if on some sort of a legal act, i written on the outer side of the scroll. The entire inscription has correctl been deciphered by Xyngopoulos, *op. cit.*, 25, fig. 21–22. Cf., also, I. Phou ntoules, *Το ψηφιδωτό του ναού του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης με τη παράσταση της Παναγίας και του αγίου Θεοδώρου (προσπάθεια εορτο λογικής ερμηνείας)*, in: Γ' Επιστημονικό Συμπόσιο "Χριστιανική Θεσ σαλονίκη" (Μονή Βλατάδων, οκτ. 1989), Thessalonike 1991, 177–178.

[16] N. and M. Thierry, *Ayvali kilise ou Pigeonnier de Gülli Dere, églis inédite de Cappadoce*, CA 15 (1965), 131–132, fig. 24.

[17] L. Hadermann-Misguich, *op. cit.*, 229–231, fig. 117–118; G. Babić, *O živopisanom ukrasu oltarskih pregrada*, 18–19; C. Grozdanov – L Haderman-Misgviš, *Kurbinovo*, Skopje 1992, 20, 60–61, color plate 21

[18] L. Hadermann-Misguich, *op. cit.*, 224–228, fig. 116; G. Babić, *op. cit.* 18–19; Grozdanov – L. Haderman-Misgviš, *op. cit.*, 20, 60–61, colo plates 19–20.

[19] E. N. Kyriakoudes, *Ο κτίτορας του ναού των Αγ. Αναργύρων Καστοριά Θεόδωρος (Θεόφιλος) Λημνιώτης*, Βαλκανικά Σύμμεικτα 1(1981), 1–23

linking the central and the southern nave of the church of the Agioi Anargyroi at Kastoria.[20] Standing on a pillow and a platform, without her counterpart – Christ, but with the hand of God blessing her from a segment of the sky, the Virgin is marked as ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ (Fig. 10). Here the handkerchief is also pressed against her left shoulder and the scroll bears the text of the well known conversation: ΤΗ ΜΗ(ΤΗ)Ρ ΕΤΗC Τ(ωΝ) ΒΡωΤωΝ C(ωΤΗ)ΡΙΑΝ ΠΑΡΟΡΓΙCΑΝ ΜΕ CΥΜΠΑΘΗC(ΟΝ) ΥΙΕ Μȣ ΑΛΛ ȣ(Κ) ΚΑΙ ΕΠΙCΤΡΕΨΟΥCΙΝ CωC(ΟΝ) ΧΑΡΙΝ ΕΞȣC(Ι) ΛΥΤΡΟΝ ΕΥΧΑΡΙCΤω <C[Ο]Ι> ΛΟΓΕ.

Yet another of the earliest preserved depictions of the Virgin Mediatrix with a "dialogue" text on her scroll seems to have been created in the same area at the same time. This is the famous icon of the Virgin in half figure from the cathedral of Spoleto.[21] The text on the scroll reads as follows: ΤΙ Μ(ΗΤ)<ΕΡ> ΑΙΤΕΙ<C> ΤΗΝ ΒΡΟ<ΤωΝ> C(ωΤΗ)ΡΙΑΝ Π<Α>ΡωΡΓΙ<C>ΑΝ ΜΕ CΥΜΠΑΘ<Η>CΟΝ ΥΙΕ Μȣ ΑΛ<Λ> ... (Fig. 11).[22] With minor alterations, it was repeated on the silver cover of the icon: ΤΙ ΜΗ(ΤΗ)Ρ ΑΙΤΗC ΤΗΝ ΒΡΟΤωΝ CΟΤΗΡΙΑΝ ΠΑΡΟΡΓΙCΑΝ ΜΕ CΥΜΠΑΘΗCΟΝ Υ[Ι]Ε ΜΟΥ ΑΛ[Λ] ΟΥΚ ΕΠΗCΤΡΕΦΟΥCΗΝ ΚΕ CωCΟΝ ΧΑΡΗΝ ΗΡΙΝΙ ΠΕΤΡΑΛΙΦΗΝΑ (Fig. 11a).[23] Hesitations regarding the Byzantine origin of the cover, caused by orthographic discrepancies between the two inscriptions, should probably be cast away.[24] Had Italian artisans been employed in its production, they would, logically, have made a literal transcription of the original text from the icon which was to be decorated. There is, namely, little possibility that any another model of the dialogue between the Virgin and Christ could have existed in Spoleto at that time. The differences in orthography are thus not easily explained by the supposedly Italian origin of the cover, if for no other than for the simple reason that not even the best educated citizens of thirteenth century Spoleto could have understood the contents of the Greek text written on the famous icon from their cathedral.[25]



Fig. 11 Virgin Mediatrix. The Byzantine icon from the cathedral of Spoleto

Fig. 11a Virgin Mediatrix. The Byzantine icon from the cathedral of Spoleto, the silver cover



[20] S. Pelekanides, *Καστοριά, Ι. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι. Πίνακες*, Thessalonike 1953, fig. 28b. For the placement within the programme cf. S. Pelekanides – M. Chatzidakes, *Καστοριά*, Athens 1984, 24–25.

[21] For basic data on the icon cf. S. G. Mercati, *Sulla santissima icone del Duomo di Spoleto*, in: idem, *Collectanea byzantina*, II, Roma 1970, 509–513, T. I–II (= Spoletium 3 /1956/, 3–6); S. Der Nersessian, *Two images*, 83–84, fig. 11; M. Bonfioli and E. Ermini, *Premesse ad un riesame critico dell'"icone" del Duomo di Spoleto*, Atti del 9° Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Spoleto 1982), I, Spoleto 1983, 821–836, fig. 1–7; Kitzinger, *op. cit.*, 204 sq.

[22] The reading of the inscription according to the reproduction of the icon is published in the study by S. Mercati (cf. Mercati, *op. cit.*, 511–512, T. I). S. Mercati publishes only the Italian translation of the text from the scroll, making note of the fact that the icon has been diminished in size due to damages caused by fire and that the text has, therefore, suffered impairment to the right and towards the bottom. For damages induced to the icon cf., also, M. Bonfioli and E. Ermini (*op. cit.*, 828, 833–834).

[23] The reading of the inscription on the cover was deciphered from a reproduction published in the text by N. Patterson Ševčenko, *Icons in the Liturgy*, DOP 45 (1991), fig. 21. For the appearance of the icon with the cover cf., also, K. Vajcman, G. Alibegašvili, A. Voljskaja, G. Babić, M. Hadžidakis, M. Alpatov and T. Voinesku, *Ikone*, Belgrade 1983, color plate on pg. 52.

[24] S. G. Mercati (*op. cit.*, 511) is of the opinion that the icon cover is an imitation of the Byzantine original with the transcribed original inscription. For such a statement, however, he offers no argument. A contrary opinion has been offered by C. Cecchelli, *Mater Christi*, I, Roma 1946, 225, who believes this to be a Byzantine work. The origins of the cover are also discussed by M. Bonfioli – E. Ermini (*op. cit.*, 835–836), without any definite decisions on the question of its origins.

[25] Cf. M. Bonfioli – E. Ermini, *op. cit.*, 833, 836.

In any case, the closing words of the inscription on the cover are very significant in ascertaining the origin and the date of the icon. Although there is no mention of Irene Petraliphaina in the well known written sources, there is considerable data referring to the Petraliphas family which held an esteemed position in Byzantium during the twelfth and the first half of the thirteenth century.[26] The family's founder was a certain Peter of Alife (a place in Campania, in the Benevento province), an important man in the service of the Norman duke Robert Guiscard. After the death of Guiscard (1085) he entered the service of Alexios I Komnenos and it seems that, for his military achievements, he was given land in the vicinity of Didymoteichon, an important stronghold in Thrace.[27] Around the middle of the twelfth century Didymoteichon is mentioned as the birthplace of four Petraliphas brothers, perhaps the grandsons of Peter, all prominent soldiers of Manuel I Komnenos.[28] The first solid testimony of the growing esteem of this family is the noted presence of *sebastos* Alexios Petraliphas at the Council held at the Blachernai palace on March 2nd, 1166, in which only the highest ranking church and state officials participated along with the emperor and the patriarch.[29] Entirely hellenized, the Petraliphas experienced their greatest rise in society towards the close of the twelfth and the beginning of the thirteenth century. At the time of Alexius III Angelos, John Petraliphas was the governor of certain parts of Macedonia and Thessaly (his seat was probably situated in Servia),[30] while Nikephoros Komnenos Petraliphas, related to the impe rial family by his Komnenos ancestry, also held high positi ons.[31] The family enjoyed great respect throughout the thir teenth century as well.[32]

The genealogy of the Petraliphas family thus show that the commission of such an expensive cover could no have been made by the members of this family prior to th first decades of the twelfth century. One must also keep i mind the recently published fact that the cover of the ico was made to suit its reduced dimensions, indicating that th icon itself must surely have been made prior to the cove i.e. that it received the silver cover only after it had suffere extensive damage in a fire.[33] The fact that the text of th dialogue written on the Virgin's scroll opens with the word of Christ, characteristic only of the earliest preserved exam ples dating from the end of the twelfth century, is also rele vant in determining the date of creation of the icon.[34]

Taking into consideration all these facts, and realizin that due to the later (most probably gothic) interventions stylistic analysis has of no crucial bearing on the process o dating,[35] we opted for the closing decades of the twelft

---

[26] On the Petraliphas family cf. D. M. Nicol, *The Despotate of Epiros*, Oxford 1957, 47 et passim, 215–216; B. Ferjančić, *Plemstvo u Epirskoj državi prve polovine XIII veka (1204–1261)*, Glas SANU 343 (1986), 139–146; R. Radić, *Oblasni gospodari u Vizantiji krajem XII i u prvim decenijama XIII veka*, ZRVI 24–25 (1986), 257–261; A. Kazhdan, *Petraliphas*, in: The Oxford Dictionnary of Byzantium (= ODB), 3, New York – Oxford 1991, 1643.

[27] On Peter of Alife (*Allifae*) cf. M. de la Force, *Les conseillers latins du basileus Alexis Comnène*, Byzantion 11/1 (1936), 153, 158–160; B. Ferjančić, *op. cit.*, 141.

[28] *Nicetae Choniatae Historia I*, rec. J.–L. van Dieten, Berlin 1975, 83–84. Peter of Alife took part in the campaigns of Robert Guiscard in 1081 (cf. Mercati, *op. cit.*, 511), so that we may well deduce that he must have been born during the 1050's at the latest. Since the brothers Petraliphas had great success in the battles fought for the recapturing of Corfu from the hands of the Normans in 1149, it is little probable that they were the sons of Peter as believed by K. Barzos, *Η γενεαλογία των Κομνηνών*, II, Thessalonike 1984, 139–140, note 4 (with the short genealogical table of Petraliphas familly).

Since the close of the twelfth century Didymoteichon was one of the most important fortifications in Thrace. An increase of its significance in that period is attested by the fact that at the same time it grew from an bishopric into an archbishopric see, cf. J. Darrouzès, *Notitiae episcopatuum Ecclesiae Constantinopolitanae*, Paris 1981, 168–169; T. E. Gregory, *Didymoteichon*, in: ODB, 1, 620 (with bibliography).

[29] *Nicetae Choniatae ex libro XXV Thesauri orthodoxae fidei*, PG 140, 235–236. Alexios τοῦ Πετραλίφα was mentioned as the emperor's σεβαστός καὶ οἰκεῖος βεστιαρίτης, ranking fourth among the high officials listed immediately after the members of the imperial family. On the title *sebastos* cf. L. Stiernon, *Notes de titulature et de prosopographie byzantines. Sébaste et gambros*, REB 23 (1965), 222–243.

[30] As the governor of Macedonia and Thessaly John Petraliphas is mentioned only in the text of the Life of his daughter, the St. Theodora Petraliphaina of Arta, written during the last decades of the thirteenth century, cf. PG 127, 903–904; for the dating of the Life cf. L. Branouses, *Χρονικά της μεσαιωνικής και τουρκοκρατουμένης Ηπείρου*, Ioannina 1962, 49–54. The Life offers some more significant data on John Petraliphas: that his wife came from a famous Constantinopolitan family, that his sons were born in Thessaly and that, while holding the post of governor, he had the title of *sebastokrator* cf. PG 127, 903–906. This last piece of information has been disputed in literature, cf. Ferjančić, *op. cit.*, 140–141; Radić, *op. cit.*, 258, but there are also opposite views, cf. A. Kazhdan, *Social'nyĭ sostav' gospodstvujushchego klassa Vizantii XI–XII vv.*, Moscow 1979, that John Petraliphas governed certain parts of Macedonia and Thessal Even if the monk Job, in writing the Life of St. Theodora of Arta severa years after the death of this saint, did exaggerate in listing the titles of he father, he is not very likely to have made up the regions which were onc governed by John Petraliphas. So far as John's seat is concerned, Servi comes to mind because of the fact that, after the Latin conquests, at th beginning of the thirteenth century, his children reside there, cf. PG 12 905–906; Nicol, *op. cit.*, 47, 129. Around 1230, Servia was the plac where Michael II Angelos met Theodora Petraliphaina, his future wif The great esteem of John Petraliphas is attested by other data as well: i the year 1195 he numbered among the nobles surrounding Alexios II Angelos at the moment of his ascent to the throne, and upon the entry o the Crusaders into Constantinople (in 1204) he was headed a part of th defence troops of the city, cf. *Nicetae Choniatae Historia I*, 451, 570.

[31] On Nikephoros Petraliphas, the son of Alexios Petraliphas and Ann Komnenos, the granddaughter of emperor John II, cf. Ferjančić, *op. cit* 141–145; Radić, *op. cit.*, 260–261. In a charter issued to the Xeropotamo monastery around the year 1200, confirming some of its old possesion in the vicinity of Hierissos, Nikephoros Petraliphas was signed as *se bastokrator*. B. Ferjančić (op. cit, 141–145) and R. Radić (*op. cit.*, 260 261) question the authenticity of this information, pointing out that th charter was surely issued after 1204, perhaps even after the terminatio of Latin government over Mt. Athos (1224); for a contrary opinion o the *sebastokrator* title of Nikephoros Petraliphas, cf. Kazhdan, *op. cit* 114; idem, *Petraliphas*, 1643. Leaving aside this dispute, we shall sto at listing just one fact significant for the subject of our discussion Nikephoros Petraliphas was born around 1160, implying that alread during the last decades of the twelfth century he could have enjoye considerable respect, cf. Barzos, *op. cit.*, 141.

[32] The sister of John Petraliphas, Maria, was married to Theodore Angelo Komnenos, the *despotes* of Epirus and emperor of Salonika (1224–1230 cf. Nicol, op. cit, 47, 142), while John's daughter Theodora was the wif of Michael II Angelos, the *despotes* of Epirus (1237–1271; cf. Nicol, *op cit.*, 128 sq). Georgios Akropolites makes mention of another John Pe traliphas, the *megas chartoularios* of the Nicaean emperor John III Va tatzes, cf. Ferjančić, *op. cit.*, 146 (with sources and earlier bibliogra phy). Certain members of the Petraliphas family are mentioned in fourte enth and fifteenth century sources, but those were persons of lesser sig nificance, cf. *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit* (= PLP) red. E. Trapp, Fs. 10, Wien 1990, Nr. 23008–23013.

[33] Cf. M. Bonfioli and E. Ermini, *op. cit.*, 835–836. At the moment it i difficult to ascertain whether it was Irene Petraliphaina who commissi oned the icon itself.

[34] Such a conclusion is drawn from our analysis of the dialogue text writte out on the scroll of the Virgin Mediatrix, cf. infra.

[35] Ultraviolet tests have shown that the original layer of the painting covered with residues of overcoats from later times, is still in goo condition, cf. M. Bonfioli and E. Ermini, *op. cit.*, 824. At the congres of mediaeval studies held in Spoleto in 1982, it was announced that i September of that year restauration work had already begun and that i was to be accompanied with a forthcoming detailed study in order t present the results, cf. M. Bonfioli and E. Ermini, *op. cit.*, 832. So fa

century as the date of its making, although the middle of that century should not be too easily discarded.[36] One needs to be cautious, for there are several preserved depictions of the Virgin Mediatrix which suggest that the dialogue form of the act of intercession could have existed a considerable while before the creation of the oldest preserved examples, at Kurbinovo and the Anargyroi at Kastoria. True, these depictions are not exactly best suited as material for drawing reliable conclusions. The inscription on the scroll of the Virgin Mediatrix at the Spaso-Preobrazhenskiĭ sabor of the Mirozh monastery at Pskov, a part of the fresco decoration completed prior to 1156, is no longer legible.[37] The dating of the illuminated Gospel book of the Lavra Monastery on Mt. Athos (Ms. A 103) and the two bronze icons found in the village of Rakovac near Novi Sad, is still not precisely determined; a twelfth century dating is generally accepted.[38]



Fig. 12 Virgin Mediatrix. Novi Sad, Vojvodjanski muzej, the bronze icons found in the village of Rakovac near Novi Sad

Also, the text of the intercession dialogue on the Lavra manuscript miniature (fol. 3v) is not written on a scroll but rather alongside the figures of the Virgin and Christ and it is basically different from the one we are concerned with here.[39] As far as the texts on the bronze icons from Rakovac are concerned, they are quite standard. One of the icons, that with the Virgin, in bust, turning in supplication towards the hand of God (Fig. 12), has an inscription on the frame that reads as follows: TI MHTIP ETICE (sic!) TON BPO[TΩ]N COTIPIAN ΠΑΡΟΡΓΗCAN ΜΕ CYCYNXOPECON (sic!) Y[I]E Mȣ ΑΛ[Λ'] ȣK ΕΠΗCΤΡΕΦȣ[CIN] KE COCON XAPI[N] EXȣCIN ΛΥΤΡΟΝ. A similar inscription is found on the other icon as well: TI MHTHP ETICE TON BPOTON COTHPHAN ΠΑΡΟ[Ρ]ΓΗCAN ΜΕ CY[Γ]XOPECON Y[I]E Mȣ ΑΛ[Λ'] ȣK ΕΠΗCΤΡΕΦΥΟΝ KE COCON XA-PHN EXȣCHN ΛΥΤΡΟ[N]; the only difference being the image of the enthroned Virgin with Christ.[40]

Bonfioli, *Un importante ristauro: l'icona del Duomo di Spoleto*, Spoletium 24 (1982), 35–38, fig. 1–2.

[36] S. G. Mercati (*op. cit.*, 513) dates the icon in the period between the end of the eleventh and the beginning of the twelfth century and his opinion has been adopted by most scholars, cf. S. Der Nersessian, *Two images*, 83–84 ("several decades after 1085, before 1185"); K. Weitzmann, in: Vajcman etc., *Ikone*, 18, 52 ("first half of the twelfth century"); N. Patterson Ševčenko, *Icons*, 55 ("early twelfth century"); Kitzinger, *The Mosaics*, 204 ("the eleventh century at the earliest"). S. Mercati considered the year 1185 as a *terminus ante quem*, for the dating of the presumable donation of the icon to the cathedral of Spoleto by the charter of Frederick I Barbarossa. Recently, however, it has been proved that the story of Barbarossa's donation was most probably conjured up around the beginning of the fourteenth century. Namely, in the writings of the old historians of Spoleto and in the cathedral archives there is no mention of any potential present made by Frederick Barbarossa, cf. M. Bonfioli and E. Ermini, *Premesse*, 829–834. We also believe that information regarding the present from Frederick I Barbarossa (1152–1190) is very dubitable. It is well known that in July 1155 Barbarossa destroyed Spoleto and that thereafter this town could not recover for a long time, cf. E. Dupré Theseider, *Spoleto*, in: *Enciclopedia Italiana*, XXXII, Roma 1936, 405–407. The new cathedral in which the icon is kept today was consecrated in 1198, only after pope Innocent III had finally regained papal government over the duchy of Spoleto, cf. R. Brown, *Spoleto*, in: *New Catholic Encyclopedia*, XIII, New York–London 1967, 614 (with previous bibliography). The icon probably reached Umbria after the Crusaders' takeover of Constantinople in 1204. It was, perhaps, in those turbulent days that it was partially consumed by fire. In any case, in 1291 it was already in Spoleto, judging by the documents of that year in which there are mentions of a celebrated icon of the Virgin in the cathedral, bearing an inscription "on the wood itself", cf. Mercati, *op. cit.*, 511; M. Bonfioli and E. Ermini, *op. cit.*, 832–833.

[37] The best photograph of the Virgin Mediatrix from Pskov, accessible to us, has been published in: *Pskov. L'architecture et les arts des XII – XVII siècle*, Leningrad 1978, pl. 17. Cf., also, J. Lafontaine–Dossogne, *L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261*, in: Actes du XV[e] congrès international des études byzantines (septembre 1976), I, Athens 1979, 308–309, pl. XXIX/6. The fresco decoration was commissioned by the Greek metropolitan in Novgorod, Niphon, cf. M. N. Soboleva, *Stenopis' Spaso–Preobrazhenskogo sobora Mirozhskogo monastyria v Pskove*, Drevnerusskoe iskusstvo. Hudozhestvennaia kul'tura Pskova, Moscow 1968, 7–50. There is another Russian work which usually appears among the early examples of the iconography of the Virgin Mediatrix – the icon of Andreĭ Bogoliubskiĭ in the museum at Suzdal', originally from the church of the Nativity of the Virgin in the Vladimir palace of A. Bogoliubskiĭ, cf. Kondakov, *Ikonografiia*, II, 300–301, fig. 166–167 (with the text of the inscription on the scroll); S. Der Nersessian, *op. cit.*, 83; Kitzinger, *op. cit.*, 201–202. Once the icon had undergone cleaning, however, it turned out that originally the Virgin held no scroll and that the figure of Christ in the upper right–hand corner was the result of later restorations, dating perhaps from the thirteenth century, and that the text on Virgin's scroll was, at the earliest written out during the seventeenth century, cf. M. Romanova, *Unikal'noe proizvedenie zhivopisi domongol'skoĭ Rusi*, Iskusstvo 31 (1978), 64–67; cf., also, the notes infra.

[38] For the date of the manuscript from the Lavra cf. I. Spatharakis, *The Portraits in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, 78–79. On the icons from Rakovac cf. Barišić, *Grčki natpisi*, 212–214, fig. 1–2; S. Nagy, *Dombò. Rezultati istraživanja na gradini u Rakovcu (1963–1966)*, Rad vojvodjanskih muzeja 20 (1971), 169–171, fig. 5, 8; B. Radojković, *Sitna plastika u staroj srpskoj umetnosti*, Belgrade 1977, 20–22; I. Nikolajević, *Depotfund bronzener Kunstgegenstände aus Rakovac – ein Beispiel des Exports byzantinischer Kunst*, in: *Byzantinischer Kunstexport. Seine gesellschaftliche und künstlerische Bedeutung für die Lander Mittel– und Osteuropas*, hg. H. L. Nickel, Halle–Witenberg 1978, 220–223; A. V. Bank, *Prikladnoe iskusstvo Vizantii* IX–XII *vv.*, Moscow 1978, 67.

[39] The Virgin intercedes as the representative of the donor of the book, depicted in the upper right–hand corner, cf. Spatharakis, *op. cit.*, 78, fig. 45. Only the two last verses are similar to the customary dialogue from the Virgin's scroll. There Christ answers affirmatively to His mother's supplication: ω Μ(ΗΤ)ΕΡ ΕΞΕΙ ΠΑΝΤΕΛΗ CωΤΗΡΙΑΝ, and the Virgin thanks Him: ΑΠΕΥΧΑΡΙCΤω Cω ΚΡΑΤΕΙ Θ(ΕΟ)Υ ΛΟΓΕ. For one other contemporary type of a dialogue between the Mother and Son written on the Virgin's scroll, v. C. Mango and E. J. W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings*, DOP 20 (1966), 184. Cf., also, our note 52.

[40] Our readings of both inscriptions follow F. Barišić (*op. cit.*, 213–214) who determined, among other things, that they were written out according to their vernacular pronunciation. Instead of deciphering KE as K(YPI)E, the way Barišić did, we kept to the KE in the sense of KAI, as it appears on frescoes, cf. supra et infra.



Fig. 13 Virgin Mediatrix. Kiev, museum of the Kievo-Pecherskaia lavra, the icon from Mt. Sinai (destroyed 1944), after Kondakov

Chronologically close to the oldest reliably dated representations (Ḱurbinovo, Kastoria) is also the example from the renowned Cypriot church of the Panagia tou Arakou (at the village of Lagoudera),[41] preserved within the cycle of wall paintings commissioned by a high ranking Byzantine nobleman, Leo tou Authentos, and painted by Constantinopolitan masters in the year 1192. As part of the spatial Deesis[42] by the altar screen, the Virgin Mediatrix, signed here as MH(TH)P Θ(EO)Y H EΛEȣCA, holds a scroll, preserved in its entirety, which reads: TH MH(TH)P ETHC THN BPOTωN COTHPIAN ΠAPωPΓICAN ME CYMΠAΘHCON YIE Mȣ AΛΛ ȣK EΠΙCTPEΦȣCIN KAI CωCON XAPIN EΞȣCIN ΛYTPON EYXAPICTO C[O]I ΛOΓE. Christ, marked in the inscription as I(HCOY)C X(PICTO)C O ANTHΦωNITHC, holds an open book with the following Gospel text: EΓω EIMH TO ΦωC Tȣ KOCMȣ O AKOΛȣΘωN EMOI ȣ MH ΠEPIΠATHCH EN TH CKOTIA AΛ(Λ') EΞH TO ΦωC THC ZωHC (John VIII, 12).[43]

Examples of the Virgin Mediatrix bearing a scroll are considerably less frequent in thirteenth century painting. One of the icons from Mt. Sinai with such a depiction of the Virgin was painted during the final years of the twelfth or, seemingly more probable, the first decades of the thirteenth century. It once belonged to the museum of the Kievo-Pecherskaia lavra but was, unfortunatelly, destroyed during World War II (Fig. 13).[44] The Virgin's scroll was once inscribed with the following text: ΔEΞE ΔEH<CI>N THC <CH>C <M(H)TP(O)C> <OI>KTI(P)M<O>N T<I> <MH(TH)P> ETEIC TO(N) BPOTωN COT<H>P<I>AN ΠAP<OPΓICAN> <ME> C(YM)ΠA<ΘHCON> ...[45]

The figures of the Virgin and Christ, painted in the form of fresco icons placed underneath painted arches on the western faces of the two eastern pillars by the altar screen in the main church of the monastery of St. John Lampadistis, dedicated to St. Heracleidius, just outside the village of Kalopanayiotis on Cyprus, most probably date from the first half of the same century.[46] The Virgin Mediatrix carries a scroll which is quite damaged. The opening lines of the dialogue still recognizable: ΔEΞAI ΔEHCIN THC CHC M(HT)P(O)C OIKTIPMO[N] TI M(HT)EP AITEIC TωN <BPOTωN> <C(OTHPI)AN> ΠAPOPΓICAN ME CYMΠAΘHCON YIE M<ȣ> AΛΛ ȣK EΠ<ICTPEΦȣCIN> ....

In the church of St. Nicholas in the village of Manastir in Macedonia the figure of the Virgin Mediatrix as an integral part of the Deesis was also framed by a painted arcade made

---

[41] S. Der Nersessian, *op. cit.*, 81–82, fig. 10; G. Babić, *O živopisanom ukrasu oltarskih pregrada*, 19. The best reproduction so far in: A. Kazhdan and H. Maguire, *Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art*, DOP 45 (1991), fig. 25.

[42] In this church the figures of Christ and the Virgin Mediatrix were painted on the western faces of the two eastern pilasters, while St. John the Forerunner was placed on the northern wall. It is for this type of Deesis that we use the term *spatial*.

[43] Z. Rasolkoska–Nikolovska, *Le Christ Antiphonitis d'après les monuments à Chypre*, in: Πρακτικά B' Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου, t. 2, Leukosia 1986, 524, fig. 2. Cf., also, Kazhdan and Maguire, *op. cit.*, 14–16, fig. 26.

[44] A description of the icon is rendered by: N. P. Kondakov, *Ikony Sinaǐskoǐ i Afonskoǐ kollekciǐ preosv. Porfiriia, izdavaemyia v lichno im izgotovlennyh 23 tablicah*, S.–Petersburg 1902, 13–14, t. VIII, and N. I. Petrov, *Al'bom dostoprimechatel'nosteǐ cerkovno–arheologicheskogo muzeia pri Kievskoǐ duhovnoǐ akademii*, vyp. I. *Kollekciia sinaǐskih i afonskih ikon preosviashchennogo Porfiriia Uspenskogo*, Kiev 1912, 12, sk. 16. Analysing the icon, as yet uncleaned, Kondakov concluded that it was a craftsman's work dating, at the latest, from the first half of the fifteenth century. V. N. Lazarev (*Istoriia*, 227, note 112) dates the original layer of the icon in the twelfth century.

One of the most characteristic traits of the icon is its frame with the rhomboid decoration. A similar frame is to be seen on the marble icon of St. Eudocia (end of the tenth or beginning of the eleventh century) in the Archaeological Museum of Constantinople, cf. Vajcman etc., *Ikone*, color plate on page 44; the fresco icon of Christ in Sopoćani (around 1265), cf. B. Živković, *Sopoćani. Crteži fresaka*, Belgrade 1984, 13, and on the Crucifixion icon from the collection in Ohrid (second half of the thirteenth century), cf. V. J. Djurić, *Ikone iz Jugoslavije*, Belgrade 1961, 18–19, 77, t. V; G. Babić, *Ikone*, Zagreb 1980, fig. 15. Our predilection for a thirteenth century dating is based, above all, on the fact that this dialogue text is complete, i.e. it begins with Virgin's supplication, cf. infra.

[45] The reading of the inscription from the photolithograph by T. S. Levitski, which was made based on the drawing by P. Afrikanov, cf. Kondakov, *op. cit.*, T. VIII.

[46] G. A. Soteriou, *Τα Βυζαντινα μνημεία της Κυπρου*, Athens 1935, pl. 108b; A. Stylianou and J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985, 298. We are especially grateful to our colleague Branislav Todić who drew our attention to this significant example and put at our disposal the photograph that he made.

of three arches. These wall paintings were commissioned by the *hegoumenos* Akakius and executed in the year 1271 under the supervision of the deacon John, "*referendarios* of the most holy archbishopric", certainly that of Ohrid. Here we see the Virgin, signed as ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ, placing her left hand upon the upper part of her right arm in which she carries a scroll bearing the text of her dialogue with her son: ΤΗ ΜΗ(ΤΗ)Ρ ΑΙΤΗC ΤΗΝ ΒΡѠΤѠΝ COTHPIAN ΠΑΡΟΡΓΙCΑΝ ΜΕ CΥΜΠΑΘΙCON ΥΙΕ Μȣ ΑΛ[Λ] ȣΚ ΕΠΙCΤΡΕΦȣCIN ΚΑΙ COCON XAPIN ΕΞȣCIN <ΑΥ-ΤΡΟΝ> ΕΥΧΑΡΙCΤΟ C[O]Ι ΛΟΓΕ. Christ's book is inscribed with the following words: ΕΝ ΤȣΤѠ ΓΝѠC(ΟΝ)ΤΑΙ Π(ΑΝ)Τ(Ε)C ΟΤΙ ΕΜΟ<Ι> <ΜΑΘΗΤΑΙ ΕCΤΕ, ΕΑΝ ΑΓΑ-ΠΗΝ ΕΧΗΤΕ ΕΝ ΑΛΛΗΛΟΙC> (John XIII, 35).[47]

Approximately ten years later, figures of the Virgin Mediatrix (Η ΕΛΕΟΥCΑ) and Christ were painted on pillars adjoining the iconostasis of the church dedicated to the Virgin in the village of Moutoullas on Cyprus, built in 1280 for the donors John and Irene.[48] Despite several damaged areas, the inscription on the Virgin's scroll is entirely legible: ΔΕΞΕ ΔΕ(Η)C(ΙΝ) ΤΗ[C] CΗC Μ(ΗΤ)ΡΟC Cȣ ΛΟΓΕ ΤΗ ΜΗ(ΤΗ)Ρ ΕΤΗC ΤѠΝ ΒΡΟΤѠΝ COTHPIA[N] ΠΑΡΟ-ΡΓΙCΑΝ Μ<Ε> <CΥΜΠΑΘΗCON> <ΥΙ>Ε Μȣ <ΑΛΛ> <ȣ>Κ ΕΠΙCΤΡΕΦȣCΗ ΚΕ CѠCѠΝ Χ<ΑΡΙΝ> ΕΞȣCΗ ΛΥΤ(ΡΟΝ) ΕΥΧΑΡΙCΤѠ [COI] ΛΟΓ<Ε>.[49]

Finally, we should mention that around the middle of the century a figure of the Virgin Mediatrix carrying a scroll was painted by the passage connecting the narthex and the naos of the Haghia Sophia at Trebizond. Unfortunately, the text on the scroll has been destroyed.[50]

There is yet another preserved figure of the Virgin Mediatrix with a scroll dating from the same century – namely the figure on the already mentioned icon from the Old Library of St. Catherine's monastery on Mt. Sinai (Fig. 7).[51] Apart from the opening verse, the text on the Virgin's scroll differs from the standard version; still, the dialogue form of conversation between Mother and Son remains.[52]

The subject of the Virgin's intercession on behalf of the human race was often included in painted programmes of the Palaiologoi era, and the positioning of the Virgin and Christ by the altar screen became almost entirely standard. Such was the case already during the first decades of the fourteenth century, as attested by examples from the Panagia Olympiotissa at Elasson and the church of St. Nicholas Orphanos at Thessalonike. The standing figures of the Virgin and Christ at Elasson are placed on the eastern faces of two passages leading from the naos into the lateral ambulatory naves. In effect, here they comprise the programme of the altar screen. Christ the "Pantokrator" with a closed book stands in the southern passage while the north is taken up by the Virgin Mediatrix, marked as ΜΗ(ΤΗ)Ρ <Θ(ΕΟ)Υ> Η ΠΑΡΑ<ΚΛΗCIC>.[53] Her left hand is placed upon her chest while in her right she holds a scroll, today almost entirely hidden by the nineteenth century carved wood iconostasis. However, judging by the visible parts, one may claim that she appears here with the text of the well known dialogue: .... ΟΙ<ΚΤΙΡΜΩΝ> Τ<Ι> <ΜΗ(ΤΗ)Ρ> <ΑΙΤΕΙC> <ΤΩΝ> ΒΡ<ΟΤΩΝ> <CΩΤΗΡΙΑΝ> <ΠΑΡΟΡΓΙCΑΝ> <ΜΕ> CΙ<ΜΠΑΘΗCON> <ΥΙΕ> <Μȣ> Α<ΛΛ'> <ȣΚ>... .[54]

In the church of St. Nicholas at Thessalonike, the Virgin Mediatrix, signed as ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΠΑΡΑ<ΚΛ-ΗCIC>,[55] holds in her right hand a scroll of whose text only few letters is preserved: ΔΕ<ΞΑΙ> <ΔΕ>ΗCΙΝ <ΤΗC> <CΗC> Μ(ΗΤ)Ρ(Ο)C ΟΙΚΤΗ<Ρ>ΜΟΝ <ΤΗ> <ΜΗ-(ΤΗ)Ρ> <ΑΙΤΕΙC> <ΤѠΝ> ΒΡΟΤѠΝ C<ѠΤΗΡΙΑΝ> <ΠΑΡΟΡΓΙCΑΝ ΜΕ> <CΥΜ>ΠΑ<ΘΗCON> <ΥΙΕ> Μȣ <ΑΛΛ> ΟΥ<Κ> <ΕΠΙCΤΡ>Ε<ΦΟΥCΙΝ>...[56] It is clear that the well known verses must have once been written on the Thessalonike scroll as well.

The next example is found in the church of St. Panteleimon in Ohrid, within a cycle of wall paintings dating, most probably, from around 1330.[57] Once again we deal with a spatial Deesis by the altar screen. Only the lower part of the figure of the Virgin Mediatrix still stands on the western face of the northeastern pillar. It is evident that she is shown standing on a platform and holding a scroll. The closing lines of the dialogue have been preserved: < ...> <ΛΥΤΡΟΝ> <ΕΥ>ΧΑΡΙCΤѠ C<Ι> ΛΟΓΕ.

At approximately the same time, in the year 1332/1333, a three–figure Deesis, with the Virgin (ΜΗ/ΤΗ/Ρ Θ/ΕΟ/Υ Η ΕΛΕΟΥCΑ) holding a scroll, was painted on the eastern wall of the narthex, on either side of the passage leading into the naos of the church of the Panagia Phorbiotissa at Asinou close to the village of Nikitari on Cyprus.[58] The text of the inter-

---

[47] D. Koco and P. Miljković–Pepek, *Manastir*, Skopje 1958, 45–46, fig. 37 (the authors do not publish the inscriptions); L. Hadermann–Misguich, *Kurbinovo*, fig. 120. On these paintings cf., also, V. J. Djurić, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Belgrade 1974, 16.

[48] On the paintings of this church cf. D. Mouriki, *The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus*, in: *Byzanz und der Westen*, Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters, hg. I. Hutter (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch – historische Klasse. Sitzungsberichte, bd. 432), Wien 1984, 171–213.

[49] D. Mouriki, *op. cit.*, 189–190, fig. 7. Christ's book bears the words from the Gospel according to John (X, 9), and an inscribed scroll is carried also by the third member of the spatial Deesis, St. John the Forerunner, painted on the easternmost part of the northern wall, cf. ibid., 191, fig. 29.

[50] *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, ed. D. T. Rice, Edinburgh 1968, 144, pl. 59 B. Unfortunately, almost the entire text on the Virgin's scroll in the Deesis composition in two Cretan churches, St. Anna in the village of Amari and the Church of the Mother of God in Fre, has also been destroyed, v. S. Papadake–Oakland, *op. cit.*, 35 sq, Fig. 1; K. Lassithiotakes, *Εκκλησίες της δυτικής Κρήτης*, Κρητικά χρονικά 21 (1969), fig. 138.

[51] G. and M. Soteriou, *Εικόνες της Μονής Σινά*, I–II, Athens 1956–1958, 160–161, Fig. 173; Weitzmann, *op. cit.*, 21–23, pl. VII, XLVIII.

[52] The text was published by G. and M. Soteriou (*op. cit.*, 160). Contrary to inscription commonly found on the Mediatrix's scroll, Christ's definite answer, following the Virgin's intercession on behalf of humanity, is missing. Moreover, the sentences spoken by the Virgin are considerably longer. Only the words of Christ from the opening of the first verse: ΤΗ Μ(ΗΤ)ΕΡ ΑΙΤΕΙC are identical. There is only one more known example of the Mediatrix's scroll which repeats this text, also from the Sinai. This is the hagiographical icon of St. Nicholas with a Deesis scene painted on the frame, dating from the fifteenth century, cf. G. and M. Soteriou, *op. cit.*, 155–157, Fig. 170. Due to a lack of space, the Virgin holds a scroll with the text of the opening verse only (ΤΗ Μ(ΗΤ)ΕΡ ΑΙΤΕΙC ΚΑΙ ΤΙΝΟC ΔΕΗ ΦΡΑCON).

[53] E. C. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Athens 1992, 213–215, pl. 60, 62, 210a.

[54] Our reading, based on a reproduction published in the book by E. C. Constantinides (*op. cit.*, pl. 60), differs from that of the author who, in fact, quotes from the *Painters Manual* and cites the inscription from Moutoullas, cf. ibid., 213.

[55] A. Tsitouridou, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, 76, fig. 14.

[56] Our reading differs from that of A. Tsitouridou (*op. cit.*, 76).

[57] C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Belgrade 1980, 33–34, fig. 2.

[58] For the frescoes in the narthex of Asinou cf. A. and J. A. Stylianou, *op. cit.*, 134–138.

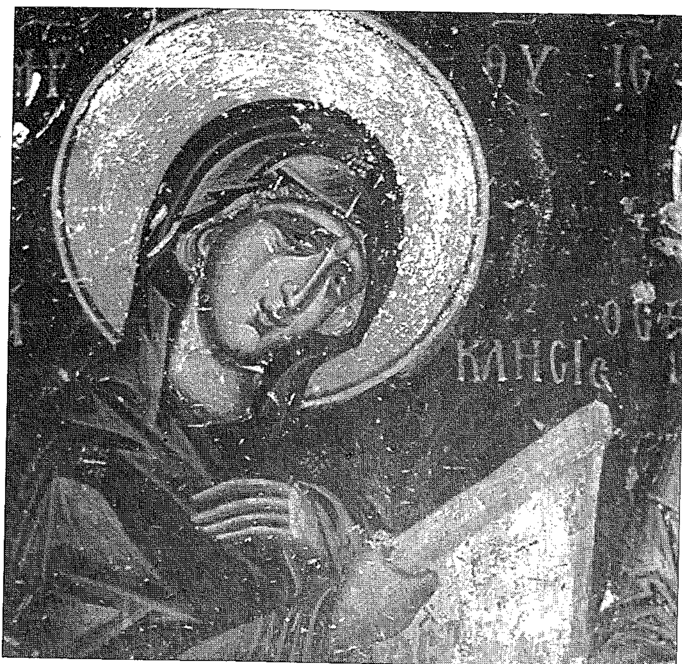


Fig. 14 Virgin Mediatrix. Kastoria, the church of St. Nicholas Tzotza

cession is characteristic for its non-dialogue form. It is, rather, a unique paraphrase of the first three verses of the text we are concerned with: ΛΗΤΑC ΠΡΟCΑΓΕΙ ΜΗΤΡΙΚΑC Η ΠΑΡ-ΘΕΝΟC ΤΩ ΠΑΝΤΩΝ <ΚΡΙΤΗ ΠΡΟC> ΒΡ<ΟΤΩΝ CΩ-ΤΗΡΙΑΝ> (A motherly supplication is offered by the Virgin to the Universal Judge for the salvation of the mortals).[59]

The same place is assigned to the Virgin Mediatrix within the programme of the church of "Profitis Elias" in Thessalonike, dating from around 1360–1370,[60] in which only the fragments of the first two verses are still visible: <ΔΕΞΑΙ> ΔΕΗCΙΝ ΤΗ<C> <CΗC> <Μ(ΗΤ)ΡΟ>C ΟΙΚ-ΤΙΡΜΟ<Ν> <ΤΗ> <ΜΗ(ΤΗ)Ρ> ΑΙΤΕΙC ΤΟΝ Β<ΡΟΤΩΝ CΩΤΗΡΙΑΝ ΠΑΡΟΡΓΙCΑΝ ΜΕ ...>.[61]

From the second half of the fourteenth century is dated another less known example from Kastoria, preserved on the northern wall of the church of St. Nicholas Tzotza. Next to the iconostasis are painted the Virgin "ΠΑΡΑΚΛΗCΙC", Christ "CΩΤΗΡ" and St. John the Forerunner. Today, on the Virgin's scroll, only the beginning of the text can be read: ΔΕΞ<ΑΙ> ΔΕΗC(ΙΝ) Τ<Η>C (Fig. 14). The rest of the is covered by the church furniture.[62]

In the church of Agios Merkourios on Corfu fig of the Virgin Mediatrix is also painted on the northern wa while in the Trebizond basilica of St. Anna she occupies position on the northeastern pillar by the altar screen[64]; b decorations date from the end of the fourteenth or the f half of the fifteenth century. On the Trebizond fresco Virgin is marked as ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΓΟΡΓΟΕ ΚΟΟC, and her intercessory scroll still bears the words: ΜΗΤΕΡ ΑΙΤΕΙC ΤΗΝ ΒΡΟ(ΤΩΝ) CΩΤ(ΗΡΙΑΝ).[65]

Towards the end of the fourteenth century, the Vir carrying a scroll with the words of her intercessory supplicat to Christ is apparently also included in the compositions the Royal Deesis. The text on the Virgin's scroll in the chu of St. Athanasius at Kastoria,[66] the wall paintings of wh were commissioned by the Musachi feudal lords, Stoja a Theodore, is today entirely damaged.[67] Nevertheless, we c surmise that it, too, was an example of the familiar dialog That, namely, is the case with similar preserved scenes, alm replicas of the Royal Deesis from St. Athanasius, found the three fifteenth century Kastoria churches, one dedicat to Sts. Gourias, Samonas and Abibus and two dedicated St. Nicholas. In each of these examples the Mediatrix hold scroll with the renowned text written out, as was the custo of the day, in numerous abbreviations (Fig. 15–16).[68]

---

[59] The inscription from the scroll was published by S. Der Nersessian, *Two images*, 82; Pallas, *Die Passion*, 126, note 373. Cf., also, Soteriou, *Τα Βυζαντινα μνημεία της Κυπρου*, fig. 82b. There is yet another figure of the Virgin Mediatrix in the church of the Panagia Phorbiotissa, painted, most probably, during the third quarter of the fourteenth century on the northeastern pillar by the altar screen, cf. A. and J. Stylianou, *Panagia Phorviotissa Asinou,* Nicosia 1973, 52; idem, *Painted Churches of Cyprus*, 133, fig. 68. The text on the scroll in the Virgin's hand is here also without dialogue: ΔΕΞΕ ΔΕΗCΙΝ ΤΗC ΤΕΚΟΥCΗC CΕ ΛΟΓΕ. For other similar texts on the Virgin's scroll, v. Spatharakis, *The Portraits*, 84–87, fig. 53–54; M. Acheimastou–Potamianou, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Athens 1980, 6; M. Chatzidakis, *Icons of Patmos*, Athens 1985, 160–161, Pl. 67, 180 (nr. 138).

[60] The existence of this example of the Virgin Mediatrix was noted already by S. Der Nersessian (*op. cit.*, 83, note 80) and it has recently been published by T. Papazotos, *The Identification of the Church of "Profitis Elias" in Thessaloniki*, DOP 45 (1991), 122, note 11, fig. 5–7.

[61] Our reading of the inscription differs from that of T. Papazotos (*op. cit.*, 122, note 11) who makes no mention of the fact that at least one more line of the inscription is preserved, hidden today by the construction of the *proskynetarion*. Our reading was made from a photograph made by our colleague Evangelis Kyriakoudes to whom we once more extend our sincere gratitude.

[62] The fresco paintings of this church are unpublished. The representati of the Deesis on the eastern wall of the church of the Holy Archang Michael (*Αι–Στράτηκος*) near the village of Lagia on the eastern part Mani was painted at about the same time. However, the text on t Virgin's scroll is not preserved, cf. S. Kalopise, in: *Έρευνα στη Μάν* Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιερίας 1978 (Athe 1978), 154.

[63] The inscription on the scroll is almost rubbed out and only the first fe letters of the epithet Η ΠΑΡΑ(ΚΛΗCΙC) are preserved, cf. P. L. Vocot poulos, *Fresques du XI^e siècle à Corfou*, CA 21 (1971), 163.

[64] Millet and Talbot Rice, *op. cit.*, 26–27, 38–39, pl. XIV/2; A. Bryer ar D. Winfield, *The Byzantine Monuments and Topography of the Ponto* I, Washington 1985, 218–219.

[65] Millet and Talbot Rice, *op. cit.*, 26–27, 38–39, pl. XIV/2. The Virgi Mediatrix was also painted on the older layer of this fresco, datin from the twelfth century, but her scroll was inscribed with the text c the supplication for the salvation of the donor, priest Nikephoros, c Millet and Talbot Rice, *op. cit.*, 27, fig. 3. The words of intercessio for the salvation of the donor are written also on the Mediatrix's scro in the church of Santa Maria del Amiraglio in Palermo (1146–1151) cf. Kitzinger, *The Mosaics*, 197–206, 316–318, T. XXII, fig. 119. I both cases the dialogue is missing.

[66] Pelekanides and Chatzidakes, *op. cit.*, 106.

[67] Pelekanides, *Καστοριά*, fig. 150. Christ holds a book with the text fron Matthew (XXV, 34), cf. Pelekanides and Chatzidakes, *Καστοριά*, 107.

[68] The wall paintings of the church of Sts. Gourias, Samonas and Abibu (painted in 1401 and today called the Church of the Holy Trinity) ar unpublished. Concerning the other two examples cf. Pelekanides, *op cit.*, Fig. 172b, 186a. In the church of Sts. Gourias, Samonas and Abibus the Virgin Mediatrix was painted on the northern wall, by the iconostasis On Virgin's scrol is written: <ΔΕΞΑΙ> ΔΕΗC(ΙΝ) Τ(ΗC) CΙC Μ(ΗΤ)-Ρ(Ο)C ΟΙΚΤΙΡΜ(ΩΝ) ΤΙ Μ(ΗΤ)ΕΡ ΑΙΤΕΙC Τ(ΩΝ) ΒΡΟΤ(ΩΝ) C(ΩΤΗ)ΡΙ(ΑΝ) ΠΑΡΩΡΓΙC(ΑΝ) ΜΕ CΥΜΠΑΘΗC(ΟΝ) ΥΙΕ Μȣ ΑΛ[Λ] ȣΚ ΕΠΙCΤΡΕΦȣCΙ<Ν> ΚΑΙ CΩC(ΟΝ) ΧΑΡ[ΙΝ] ΕΞȣCΙΝ ΛΙΤΡΟΝ ΕΥΧΑΡΙCΤΟ CΟΙ ΛΟΓΕ (Fig. 15). In the church of nun Eupraxia the inscription reads: ΔΕΞΑΙ ΔΕΗC(ΙΝ) Τ(Η)C C(Η)C Μ(ΗΤ)-Ρ(Ο)C ΟΙΚΤΗΡΜ(ΩΝ) ΤΙ Μ(ΗΤ)ΕΡ ΑΙΤΕΙC Τ(ΩΝ) ΒΡΟΤ(ΩΝ) C(Ω-ΤΗ)ΡΙ(ΑΝ) ΠΑΡΩΡΓΙC(ΑΝ) ΜΕ CΥΜΠΑΘΗC(ΟΝ) ΥΙΕ Μ(ȣ) ΑΛΛ' ȣΚ ΕΠΙCΤΡΕΦΟ(Υ)C(ΙΝ) Κ(ΑΙ) CΩC(ΟΝ) ΧΑΡΙΝ ΕΞȣCΙ ΛΥΤΡΟΝ ΕΥΧΑΡΙCΤΟ CΟΙ ΛΟΓΕ (Fig. 16), and in the church of St. Nicholas *tou Magaleiou* (painted 1505) the following has been preserved: ΔΕΞΕ ΔΕΗ<CΙ>Ν ΤΗC C<ΗC> <Μ(ΗΤ)ΡΟC> <ΟΙΚΤΙΡΜΩΝ> <ΤΙ> <Μ(Η)Τ(Η)Ρ> <ΑΙΤ>ΗC ΤΟΝ. The church of St. Spyridon at Kastoria, destroyed in 1935, whose frescoes from the end of the fifteenth century are kept today in the town museum, also had a Royal Deesis scene with a scroll–bearing figure of the Virgin. According to the reading by G.

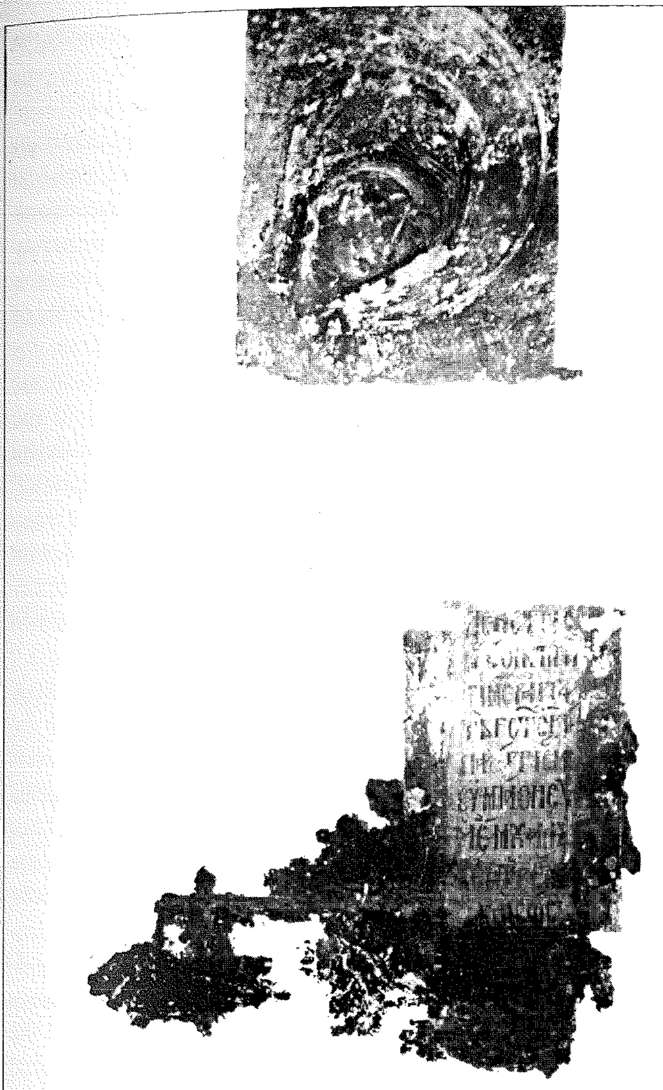


Fig. 15 Virgin Mediatrix. Kastoria, the church of Sts. Gourias, Samonas and Abibus (today called Holy Trinity church)



Fig.16 Virgin Mediatrix's scroll. Kastoria, the church of nun Eupraxia

In the years following the onslaught of the Turks in the Balkans, the iconographical type of the Virgin holding a scroll remains a part of the painted programmes of Orthodox churches. In demonstrating the perseverance of tradition we shall limit our list to only a few of the examples: the Virgin Eleousa on the Great Prespa Lake,[69] the old katholikon of

Christides the scroll was inscribed with the usual dialogue text: ΔΕΞΑΙ ΔΕΗCΙΝ ΤΗC CΗC ΜΗΤΡΟC ΟΙΚΤΙΡΜΟΝ ΤΙ ΜΗΤΗΡ ΑΙΤΙC ΤωΝ ΒΡΟΤωΝ CωΤΗΡΙΑΝ ΠΑΡωΡΓΙCΑΝ ΜΕ CΥΜΠΑΘΗCΟΝ ΥΙΕ ΜΟΥ ΑΛΛ' ΟΥΚ ΕΠΙCΤΡΕΦΟΥCΙΝ ΚΑΙ CωCΟΝ ΧΑΡΙΝ ΕΞΟΥCΙ ΑΝΤΡΟΝ (sic!, probably ΛΥΤΡΟΝ) – ΕΥΧΑΡΙCΤω CΟΙ ΛΟΓΕ, cf. G. Christides, *Αι εκκλησίαι της Καστορίας*, Γρηγόριος ο Παλαμάς 6 (1922), 176; A. K. Orlandos, *Τα βυζαντινά μνημεία της Καστορίας*, Αρχείον των βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος, IV/2 (1938), 182.

Scenes of the Royal Deesis with the Virgin holding a scroll are also to be found in some of the churches in Bulgaria and Wallachia. In these cases the dialogue text is written out in Old Slavonic. Thus, for example, in the church of St. Peter and Paul at Trnovo (end of the fifteenth century) the scroll is inscribed with the following words: **г(оспод)и прїими моленїе м(а)т(е)ре твое щедрѣ что просиши м(а)ти моа грѣшним(ь) прощѣнїе прости с(ы)ноу мои и не wбращаи** (sic !) **мое** (sic !) **тебѣ слове**, cf. A. Protić, *Le style de l'école de peinture murale de Tirnovo*, in: *L'art byzantin chez les Slaves*, I/1, Paris 1930, fig. V. In the church of St. Demetrius at Boboševo (1487/1488) it reads: **прими м(о)ленїе м(а)тере свое щедре ⟨ч⟩то прос⟨и⟩ши м(а)ти моа грѣш⟨н⟩имь спасенїе прогнѣваше ме прости с(ы)ноу мои да примѹть тобои спасе⟨н⟩їе бл(а)года⟨рѹ⟩ ⟨те⟩ сл(о)в⟨е⟩**, cf. E. Manova, *Bitŭt v kompoziciiata "Deizis" ot manastirskata cŭrkva "Sv. Dimitŭr" do s. Boboševo*, Arheologiia IV,1 (1962), 6–11, fig. 2 (Manova does not publish the inscriptions) and G. Subotić, *Ohridsko zidno slikarstvo XV veka*, Belgrade 1980, 138, fig. 100. In the church of St. George at the Kremikovtsi monastery (around 1493), within the Deesis painted on the northern wall by the iconostasis, the Virgin holds a scroll with the opening words of the dialogue: **прим[и] моліние м(а)тере свое ще⟨...⟩**, cf. K. Paskaleva–Kabadieva, *Cŭrkvata "Sv. Georgi" v Kremikovskiia manastir*, Sofiia 1980, 33, 48, 64. In the monastery of Stăneşti (1536) the Virgin's scroll bears the following text: **примми г(оспод)и моленїе м(а)т(е)ре своеѫ щедре что м(а)ти просиш[и] грѣшним[ь] сп(а)сенїе прости с(ы)нѹ мои не ⟨...⟩**, cf. C. L. Dumitrescu, *O reconsiderare a picturii bisericii din Stăneşti–Vîlcea*, in: *Pagini de veche artă românească*, II, Bucureşti 1972, 196, fig. 26. For other examples from Wallachia cf. I. D. Ştefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et Transilvanie depuis les origines jusqu'au XIX siècle*, Paris 1930, 109, 166, pl. 26/1, 82/2. In some of the Deesis scenes found in the monuments of Bukovina and Moldavia, dating from the sixteenth and the seventeenth century, a somewhat altered text appears on some scrolls held by the Virgin, rather similar to that recommended by the Erminia of Dionysios (*Ερμηνεία*, 229), cf. I. D. Ştefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris 1929, 59, pl. 37/2, 41/1, 49/1.

[69] The scroll reads: <Δ>ΕΞΕ ΔΕΥCΙΝ ΤΗC CΙC Μ(ΗΤ)Ρ(Ο)C ΟΙΚΤΗΡΜΟΝ ΤΙ Μ[ΗΤ]ΕΡ ΕΤΗC ΤΟΝ ΒΡΟΤ[ωΝ] CωΤΗΡΙΑΝ ΠΑΡωΡΓΗC(ΑΝ) ΜΕ C(Υ)ΜΠΑΘΗCΟΝ Υ<Ι>Ε ΜΟΥ ΑΛ ȣΚ ΕΠΙCΤΡΕΦȣC(ΙΝ) Κ(ΑΙ) CωCΟΝ ΧΑΡ(ΙΝ) ΗΞȣC(Ι) ΛΥΤΡ[ΟΝ] ΕΥΧΑΡΙCΤΟ



Fig. 17 Virgin Mediatrix's scroll. Meteora, the old katholikon of the Transfiguration monastery

the Transfiguration monastery at Meteora (Fig. 17),[70] the church of the Virgin above the village of Galata, Cyprus,[71] and the katholikon of the Barlaam monastery at Meteora.[72] We mention also two examples painted on wood: a Deesis icon from St. Archangel's church at Pedoulas, Cyprus,[73] and the left wing of the painted doors with the image of the Virgin Mediatrix accompanied by the figure of the donor in prayer from the Iveron monastery on Mt. Athos.[74]

There is no doubt that painters' manuals played an important role in keeping the above described iconographical continuity. Such a conclusion may be drawn from the "Book on the Art of Painting" written by priest Daniel which may have served Dionysios of Fourna as a model in the creation of his famous "Painters Manual", during the first decades of the eighteenth century.[75] There, among the directions for painting the *Τρίμορφον*, with Christ as the arch-priest in the center, we find instructions stating that the scroll in the Virgin's (ἡ Παντάνασσα) hand should be inscribed with the well known text: "Δέξαι δέησιν τῆς σῆς μητρός, οἰκτῖρμον." – "Τί, μῆτερ, αἰτεῖς;" – "Τὴν βροτῶν σωτηρίαν." – "Παρ-ρώργισάν με." – "Συμπάθησον, υἱέ μου" – "'Αλλ' οὐκ ἐπιστρέφουσι" καὶ "Σῶσον χάριν". The instructions are accompanied by a remark that the words of the Virgin should be written out in red and those of Christ in black paint (sic!).[76]

* * *

Not counting the Serbian milieu, with the above mentioned examples we have exhausted the list of representations of the Virgin Mediatrix carrying a scroll with the text of her conversation with Christ, known to us. Thus, based on the preserved material, we may conclude that this type of the Virgin's mediation was not often included in the iconographical programmes of Orthodox churches between the twelfth and the fifteenth century. This makes the wall paintings of the Serbian monuments all the more important for the study of our topic. Afterall, this has already been pointed out by previous researchers who, within their general discourses, rarely failed to make note of the numerous Serbian paintings of the theme.

At the very outset we must stress that in Serbian painted programmes of the thirteenth and the fourteenth

---

CEI ΛΟΓΕ, cf. Subotić, *op. cit.*, 40, crt. 18 (without inscription). The reading was accomplished from the material supplied by the photographic documentation of G. Subotić, to whom we extend our gratitude.

70 The scroll of the Virgin "ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΠΑΡΑΚΛΗCIC" reads: ΔΕΞΑΙ ΔΕΗCIN ΤΗ(C) C(HC) Μ(ΗΤ)Ρ(Ο)C ΟΙΚΤΙΡΜ(ωΝ) ΤΙ ΜΗ-Τ(Ε)Ρ ΑΙΤ(Ε)IC Τ(ωΝ) ΒΡΟΤ(ωΝ) C(ωΤΗ)ΡΙ(ΑΝ) ΠΑΡωΡΓΙC(ΑΝ) ΜΕ CΥΜΠΑΘ(Η)C(ΟΝ) ΥΙΕ Μȣ ΑΛΛ' ȣΚ ΕΠΙCΤΡΕΦΟ(Υ)C(ΙΝ) Κ(ΑΙ) CωCON ΧΑΡ(ΙΝ) ΕΞȣCΙ ΛΥΤΡΟΝ ΕΥΧΑΡΙCΤΟ COI ΛΟΓΕ Cf. E. N. Georgitsoyanni, *Les peintures murales*, 272–275, Pl. 14, 87.

71 The Virgin holding a scroll was painted within a Deesis scene encompassing the figures of the donor and his family, cf. A. – J. A. Stylianou, *op. cit.*, 91, fig. 40. The inscription on the scroll reads: ΔΕΞΕ ΔΕΗCΙ(Ν) ΤΗ[C] CΪC Μ(ΗΤ)Ρ(Ο)C (Ο)ΙΚΤΗΡΜ(ωΝ) ΤΗ Μ(ΗΤ)ΕΡ ΕΤΗC Τω(Ν) ΒΡΟΤωΝ COT[Η]ΡΙΑ[Ν]. A different reading is offered by Ch. Walter, *Further Notes on the Deësis*, REB 28 (1970), 186, note 93.

72 The Virgin, signed as H MECITRIA, holds a scroll with the following text: ΔΕΞΑΙ Δ(Ε)ΗCIN THC (C)HC Μ(ΗΤ)Ρ(Ο)C ΟΙΚΤΙΡ(Μω)Ν ΤΙ Μ(ΗΤ)ΕΡ Α<ΙΤΕΙ>C ΤΗΝ ΒΡ(Ο)ΤωΝ C(ΟΤΗ)Ρ(Ι)ΑΝ ΠΑΡΟΡ-ΓΙCΑ(Ν) ΜΕ CΥΜΠ(Α)Θ(ΗC)ΟΝ ΥΙΕ Μȣ ΑΛΛ ȣΚ ΕΠ(Ι)CΤΡ... . This reading according to a reproduction published by K. D. Kalokyres, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν, Ανατολής και Δύσεως*, Thessalonike 1972, fig. 19. For one other example from Meteora (the monastery of St. Stephen) v. E. Georgitsoyanni, *op. cit.*, 292, note 22.

73 It appears that the icon was painted at the end of the fifteenth century, soon after the painting of the church of the Holy Archangels, cf. Soteriou, *Τα Βυζαντινα μνημεία της Κυπρου*, fig. 122a. On the Virgin's scroll is written the following text: ΔΕΞΑΙ ΔΕΗC(Ι)Ν ΤΗC CHC Μ(ΗΤ)Ρ(Ο)C ΟΙΚΤΙΡΜΟΝ ΤΙ Μ(ΗΤ)ΕΡ ΑΙΤΕΙC ΤΩΝ ΒΡΟΤΩΝ C(ΩΤΗ)ΡΙΑΝ ΠΑ-ΡΟΡΓΙCΑΝ ΜΕ CΥΜΠΑΘΗCΟΝ <Υ>ΙΕ ΜΟΥ ΑΛΛ ΟΥΚ ΕΠΙ<CT>PE<ΦΟΥCIN>. On the open codex which is held by Christ the Pantokrator the verses from the Gospel of St. John (XV, 17–18) are written.

74 The Virgin is painted in the upper section of left wing. Signed as ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΕΛΠΙC ΧΡΙCΤΙΑΝωΝ, she holds a scroll with the following text: ΔΕΞΑΙ ΔΕΗCIN THC CHC Μ(ΗΤ)Ρ(Ο)C ΟΙΚΤΗΡ-ΜΟΝ ΤΙ Μ(ΗΤ)ΕΡ ΑΙΤΗC Τ(ωΝ) ΒΡΟΤωΝ C(ωΤΗ)ΡΙΑ(Ν) ΠΑΡΟΡ-ΓΗCΑΝ ΜΕ CΥΜΠΑΘΗCΟΝ ΥΙΕ Μȣ ΑΛΛ' ΟΥΚ ΕΠΙCΤΡΕΦȣCΙ Κ(ΑΙ) CωCON ΧΑΡΙΝ ΕΞΟΥCΙ ΛΥΤΡΟΝ ΕΥΧΑΡΙCΤω COI ΛΟΓΕ, cf. *Pervoe puteshestvie v Afonskie monastyri i skity, Arhimandrita, nyne Episkopa, Porfiriia Uspenskago, v 1845 godu*, č. I/2, Kiev 1877, 200–201 (where it is stated that in 1845 the doors were located in the grave church of St. Athanasius of Alexandria); A. Xyngopoulos, *Portraits inédits de deux Voïvodes Valaques*, in: Actes du XIV^{e} congrès international des études byzantines (Bucarest, sept. 1971), București 1975, 647–649, Fig. 1 (Xyngopoulos identifies the figure below the Virgin as Radu, the son of Michnea II, Voivode of Wallachia /1577–1583, 1585–1591/, who was painted on the right wing of same doors, below the Christ Pantokrator /IC XC Ο ΦΙΛΑΝΘΡΟΠΟC/).

75 The painters manual by priest Daniel was published according to a manuscript from the library of the Greek Orthodox Patriarchate of Jerusalem (Nr. 214, from the year 1674): P. Uspenskiĭ, *Kniga o zhivopisnom iskusstve Daniila sviashchennika 1674 goda*, Trudy Kievskoĭ duhovnoĭ akademii, 1867/4 (1867), 463–508, and it is included also in the edition published by Papadopoulos Kerameus, *Ερμηνεία*, 274–301. On the Painters Manual by Dionysios of Fourna and its main sources cf., also, A. Papadopoulo–Kérameus, in: *op. cit.*, a'–lb'; V. Grecu, *Byzantinische Handbücher der Kirchenmalerei*, Byzantion IX (1934), 689; P. Hetherington, *The 'Painters Manual' of Dionysius of Fourna*, London 1974, IV.

76 The same manual recommends that the book held by Christ ("ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης") be inscribed with one of the three evangelical texts, among which we find that of John VIII, 12, cf. Papadopoulo–Kérameus, *op. cit.*, 280.

century the Virgin Mediatrix appears in several modes. First of all, she is a compulsory element of the "three-figure" Deesis as a spatially united composition. Within the different churches she is assigned various locations depending on the idea the authors of the programme meant to express by it.[77] The icons carried by the painted figures of St. Stephen the Younger also bear the image of the Virgin Mediatrix.[78] Thus, already in the Virgin's church at Studenica (1208/1209)[79] St. Sava of Serbia turns to the old Byzantine tradition of the eleventh century,[80] whence we date the appearance of the images of St. Stephen the Younger bearing diptych icon – itself a copy of the real item of popular devotion.[81] A similar result was accomplished in the prothesis of Sopoćani (around 1265), except that here Christ and the Virgin play a double role: their images are indispensable attributes of the iconodule saint and, at the same time, accompanying figures of the monumental bust of St. Nicholas on the adjacent wall (the Virgin holds his omophorion).[82]

The image of the Virgin Mediatrix appears also on donors' portraits where she is represented interceding on behalf of the ruling Nemanjid family, i.e. its individual members. We shall dwell more on that aspect of her rendering later; at this moment our interest focuses on representations of the roll-bearing Mediatrix found on the icons painted in Radoslav's narthex at Studenica (around the year 1235)[83] and in the church of the Holy Trinity at Sopoćani,[84] within the scene of the Translation of the Relics of St. Symeon Nemanja. The same scene from the church of the Annunciation at Gradac (around the year 1275) is known only from an old photograph by Gabriel Millet.[85] In the course of time the text on the roll at Studenica has withered away (Fig. 18) but in Sopoćani it runs as follows: **приими г[оспод]и прошенија м(о)лещихь те** (Fig. 19).[86] Based on our opinion that the same text must have been written in both Studenica and Gradac, we may state that, due to the lack of space, the intercessory text was reduced to

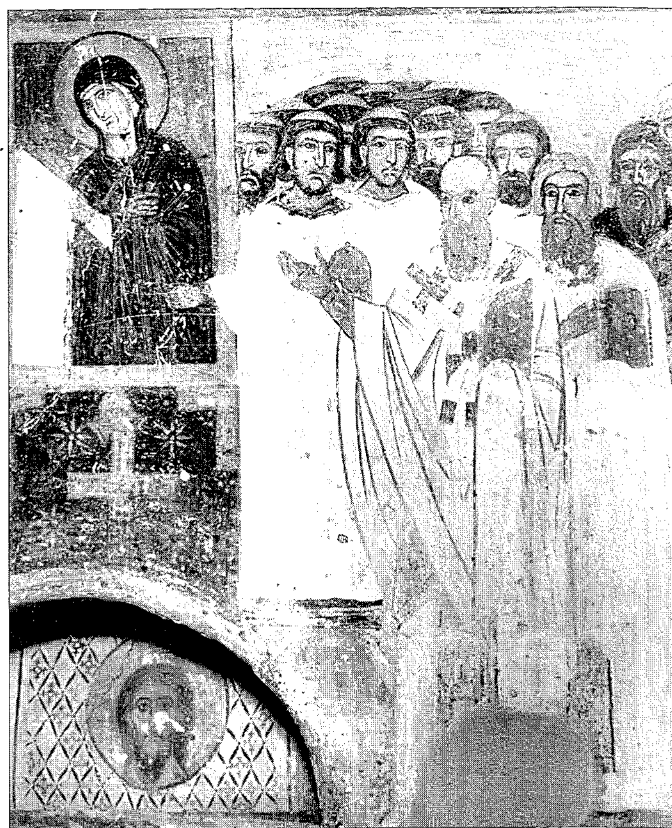


Fig. 18 Virgin Mediatrix. The icon painted in Radoslav's narthex at Studenica within the scene of the Translation of the Relics of St. Symeon Nemanja

a single sentence expressing a general supplication ("Accept, o Lord, the petitions of those praying to Thee").

Although such representations suggest that, in Serbian art of the thirteenth century, the iconographical type of the Virgin Mediatrix carrying a scroll must have existed in monumental form as well, there is little direct evidence which leads to the entirely reliable conclusions. Although all three spaces adjoining the altar screens are now devoid of fresco decoration, there is, in our opinion, an indirect way to overcome the difficulties in ascertaining the subject that was once painted beneath the arcades resting on collonettes in Studenica[87] and the Annunciation church at Gradac,[88] as well as that which once stood beneath the stucco decoration in the Holy Trinity church at Sopoćani.[89] First of all, there are preserved depictions of the Virgin Mediatrix with Christ on the western faces of the two eastern pillars in the church of the Ascension at Mileševa (around 1221/1222)[90] and in the

---

[77] On the representations of the Deesis in Serbian mediaeval wall painting cf. V. J. Djurić, *Najstariji živopis isposnice pustinožitelja Petra Koriškog*, ZRVI 5 (1958), 175, 180–184; idem, *Pološko. Hilandarski metoh i Dragušinova grobnica*, ZNM VIII (1975), 337–339; V. J. Djurić, S. Ćirković, and V. Korać, *Pećka patrijaršija*, Belgrade 1990, 41, 43–44 (V. J. Djurić).

[78] I. M. Djordjević, *O fresko–ikonama kod Srba u srednjem veku*, ZLUMS 14 (1978), 83; A. P. Paliouras, Εικονογραφία Αγίου Στεφάνου του Νέου, Δωδώνη 16/1 (1987), 483–494, fig. 1–2.

[79] M. Kašanin, V. Korać, D. Tasić and M. Šakota, *Studenica*, Belgrade 1968, photograph on page 78.

[80] S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge, II, Londres Add. 19.352*, Paris 1970, 74, fig. 193, who also points out the representation in *Par. gr. 580* (cf. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VII au XIV siècle*, Paris 1929, pl. CII).

[81] S. Der Nersessian, *Two Images*, 80; Pallas, *Die Passion*, 123–125; R. Hamann–Mac Lean, *Grundlegung*, 111–112. Pallas and Haman–Mac Lean both point out the preserved thirteenth century diptych from the collection in Ohrid (cf. Djurić, *Ikone*, 19, 78, t. VII–VIII).

[82] Živković, *Sopoćani*, 30–31; V. J. Djurić, *Sopoćani*, Belgrade 1991², fig. 116.

[83] V. J. Djurić, *Istorijske kompozicije u srpskom slikarstvu srednjega veka*, ZRVI 8/2 (1964), 75–76, fig. 3–4.

[84] Ibid., 77, fig. 6. Examples from Studenica and Sopoćani were already included in the discourse by S. Der Nersessian (*op. cit.*, 84, fig. 12), and they were later mentioned by other authors as well; most recently by N. Patterson Ševčenko, *Icons*, 55.

[85] G. Millet and A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, II, Paris 1957, pl. 59/4. Cf., also, Djurić, *op. cit.*, 78, fig. 8.

[86] Reading according to the calque by B. Živković (*op. cit.*, 33).

[87] Based on the opinion of V. J. Djurić (*op. cit.*, 75–76, note 15, fig. 3–4) that the icon of the Virgin Mediatrix, painted in the scene of the Translation of the Relics of St. Symeon Nemanja in the exonarthex of Studenica, was the principal icon of Studenica, I. M. Djordjević (*op. cit.*, 84–85) forms his hypothesis that this icon must have been placed by the altar screen. About the altar screen of Studenica cf. O. Kandić, *Oblik kamene oltarske pregrade Bogorodičine crkve u Studenici*, in: *Studenica i vizantijska umetnost oko 1200. godine*, Belgrade 1988, 141–152, fig. 1–2, 7, 9.

[88] O. Kandić, *Manastir Gradac*, Belgrade 1982, 19, 26, fig. 17. Cf., also, eadem, *Oblik kamene pregrade*, fig. 5.

[89] V. Korać, *Oltarska pregrada u Sopoćanima*, Zograf 5 (1974), 28–29, fig. 2, 6–8; G. Babić, *O živopisanom ukrasu oltarskih pregrada*, 24, supposes that the figures of the Virgin Mediatrix and Christ must have been painted here within a Deesis scene together with the now preserved St. John the Forerunner. In our opinion, this hypothesis should be accepted as true.

[90] N. L. Okunev, *Mileshevo. Pamiatnik serbskogo iskusstva XIII v.*, Byzantinoslavica VII (1937–1938), 56; B. Živković, *Mileševa. Crteži fre-*

church of St. Achilleios at Arilje (1296),[91] while the corresponding sixteenth century representation in the church of the Dormition at Morača is, most probably, a copy of the original thirteenth century iconography (around 1260).[92] Of the three mentioned paintings only the Mediatrix from Morača bears a scroll, although it can not entirely be ruled out that she was thus conceived in Mileševa as well.[93]

The dialogue relationship between the Virgin Mediatrix and Christ, placed by an altar screen, a passage connecting the narthex and the naos, or at any other location within a church interior, was exceptionally popular in Serbian society of the fourteenth century. Understandably, our attention focuses primarily on paintings which show the Virgin carrying a scroll.[94] On the western faces of the two final western



Fig. 19 Virgin Mediatrix. The icon painted in the church of the Holy Trinity at Sopoćani within the scene of the Translation of the Relics of St. Symeon Nemanja

pillars in the narthex of the church of St. George at Staro Nagoričino (1316–1318) there stands an example of the dialogue relationship. The Virgin, labeled as MH(TH)P Θ(EO)Y H ΠΑΡΑΚΛΗCΗC,[95] holds a scroll with the text in Serbo–Slavonic: **прими моление твоєк матере щедри что мати просиши ꙁемльниимь сп(а)сение прогнѣваше ме прости сынꙋ мои нь н(е) обращають се спаси благодѣти ради ⟨...ть иꙁ...в....⟩ благодарꙋ те слове** (Fig. 20).[96] She pairs up with a figure of Christ, marked as I(HCOY)C X(PICTO)C O CωTHP,[97] holding an open book inscribed with the well known and often quoted verse from the Gospel according to John VIII, 12: **⟨а⟩ꙁь ксмь свѣть мирꙋ ходеи по мнѣ не имать ходити вь тмѣ нь имать животь вѣчнии.**

Just as in the Anargyroi at Kastoria, the Virgin Mediatrix from Gračanica (1318–1321) was painted in a specific context.[98] This is conveyed by her carefully chosen location,

saka, Belgrade 1992, 12. Within the reliably determined time span, stretching from the year 1221/1222 to 1228 (cf. texts by S. Petković, G. Babić and I. M. Djordjević in: *Mileševa u istoriji srpskog naroda*, Belgrade 1987), we opted for the earlier date bearing in mind the latest research by Dragomir Todorović concerning the portraits in the narthex of Mileševa. For drawings by D. Todorović and the dating cf. Dj. Trifunović, *Natpisi uz portrete Nemanjića u manastiru Mileševi*, Književnost i jezik, 39/2–4 (1992), 92–93, T. I–III; V. J. Djurić, *Srpska dinastija i Vizantija na freskama u manastiru Mileševi*, Zograf 22 (1992), 12–25, fig. 1, 5, 7–10.

91 N. L. Okunev, *Aril'e. Pamiatnik serbskago iskusstva XIII veka*, Seminarium Kondakovianum VIII (1936), 234–235; B. Živković, *Arilje*, Belgrade 1970, 11.

92 G. Babić, *op. cit.*, 24; about the dating of wall paintings from Morača cf. S. Petković, *Morača*, Belgrade 1986, 23–24.

93 Having checked this *in situ*, it appears to us that the painters had first painted the Virgin with the scroll, and that it was later covered with another coat of paint.

94 Having, so far in this text, already listed practically every figure of the Virgin Mediatrix in Serbian thirteenth century churches, at this point we render a list of those dating from the fourteenth century in which she is depicted without a scroll. As part of the spatial Deesis compositions, the figure of the Virgin has been preserved by the altar screen in the following churches: the church of the Virgin at Peć (1334–1337), cf. G. Babić, *op. cit.*, 32, fig. 23; M. Tatić-Djurić, *Bogorodica u delu arhiepiskopa Danila II*, in: *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba*, Belgrade 1991, 401–402, fig. 6; the church of St. Demetrius at Peć (c. 1345, repainted in the seventeenth century), cf. A. Skovran, *Freske XVII veka iz crkve sv. Dimitrija u Peći i portret patrijarha Jovana*, Starine Kosova i Metohije IV (1971), 339, 342; G. Babić, *op. cit.*, 32. As part of Deesis compositions, mainly by the altar screens, the figures of the Virgin Mediatrix have been preserved in: Dečani (c. 1343), cf. V. R. Petković and Dj. Bošković, *Manastir Dečani*, II, Belgrade 1941, 55, pl. XC (V. R. Petković); G. Babić, *op. cit.*, 34, crt. 11; Treskavac, in the northern dome above the narthex as part of the Celestial Court (c. 1340), cf. C. Grozdanov, *Hristos car, Bogorodica carica, nebeskite sili i svetite voini vo živopisot od XIV i XV vek vo Treskavec*, Kulturno nasledstvo XII–XIV (1988), 5–13, fig. 2; the church of St. George at Pološko (1343–1345), cf. V. J. Djurić, *Pološko*, 337–339, fig. 3; the church of St. Nicholas Bolnički (c. 1345), cf. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo*, 38, fig. 4; the gallery of the narthex of St. Sophia at Ohrid (c. 1345), cf. ibid., 76, crt. 19; the parecclesion dedicated to St. Gregory in the church of the Virgin Peribleptos at Ohrid (1364/1365), cf. ibid., 138, crt. 37, fig. 110; the south parecclesion of the same church (c. 1365), cf. ibid., crt. 44, fig. 106; the church of the Virgin Peštanska on the shore of Lake Ohrid (c. 1370), cf. ibid., 147; the church of St. Demetrius at Markov manastir (1376/1377), as part of the Celestial Court, cf. C. Grozdanov, *Iz ikonografije Markovog manastira. 2. O nebeskom dvoru*, Zograf 11 (1980), 92, fig. 5, 7; Nova Pavlica (c. 1385), cf. M. Mihailović and M. Kovačević, *Nova Pavlica*, Belgrade 1989, 45, fig. 16 (M. Mihailović); the church of St. Demetrius at Ohrid (the end of the fourteenth century), cf. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo*, 156, fig. 169. Figures of the Virgin Mediatrix in nartheces or above entrances to the naos are found in: Sopoćani (c. 1342), cf. Živković, *Sopoćani*, 38–39; Zaum (1361), as part of the Celestial Court, cf. C. Grozdanov, *op. cit.*, 106–109, crt. 27; Treskavac, on the facade of the parecclesion of *tepčija* Gradislav (c. 1360), cf. M. Gligorijević, *Slikarstvo tepčije Gradislava u manastiru Treskavcu*, Zograf 5 (1974), 48. Finally, as somewhat more specific, we list the following representations of the Virgin Mediatrix: within the scene of the two–figure Deesis on the northern facade of the narthex of Danilo II at Peć (c. 1334), cf. Djurić, Ćirković and Korać, *op. cit.*, fig. 182; two figures in the church of the Virgin at Peć (1334–1337), one above the tomb of the archbishop Danilo II, beneath the segment of the sky with the Hand of God, and the other in the parecclesion of St. John the Forerunner, cf. M. Ivanović, *Crkva Bogorodice Odigitrije u Pećkoj patrijaršiji*, Starine Kosova i Metohije II–III (1963), 141, 153; M. Tatić-Djurić, *op. cit.*, 401–402, fig. 5; in the western ambulatory nave of Dečani (1346–1348), signed as "Episkepsis", turning in a supplicating stance and with an appropriate gesture towards Christ "Pantokrator" in the role of the Judge, cf. Petković and Bošković, *op. cit.*, 25, 24, pl. CLIV, CLV (Petković); Pallas, *op. cit.*, 127–128; in Andreaš (1389), in the northern conch, by the altar screen and beneath a segment of the sky with the Hand of God, cf. G. Babić, *Le maphorion de la Vierge*, 58, pl. 10. We point out that a certain number of the above listed examples bears our dating and that we shall return to some of the figures of the Virgin Mediatrix later in the text. It must also be mentioned that the first systematization of the Serbian representations of the Virgin Mediatrix, with or without a scroll, was carried out by M. Tatić-Djurić, *Steatitska ikonica*, 76–77.

95 B. Todić, *Staro Nagoričino*, Belgrade 1993, 87, 122, fig. 12, crt. 16. Cf., also, N. Okunev, *Monumenta artis serbicae*, I, Zagreb–Prague 1928, pl. X; idem, *Gradja za istoriju srpske umetnosti. 1. Crkva Svetog Djordja u Starom Nagoričinu*, Glasnik Skopskog naučnog društva 5 (1929), 118; A. Tsitouridou, *op. cit.*, 79, fig. 124.

96 Todić, *op. cit.*, 87, crt. 16.

97 Todić, *op. cit.*, 87, 122, fig. 8, crt. 13. Cf., also, Okunjev, *Gradja (1)*, 117; S. Kisas, *Srpski srednjovekovni spomenici u Solunu*, Zograf 11 (1980), fig. 4; A. Tsitouridou, *op. cit.*, 79–80, fig. 125.

98 B. Todić, *Gračanica, slikarstvo*, Belgrade – Priština 1988, 101, 128, 133, especially 169, fig. 77.



Fig. 20 Virgin Mediatrix.
Staro Nagoričino, the church of St. George

on the eastern face of the southwestern pillar, and the hand of God blessing her from a segment of the sky. The Virgin is signed as м(а)ти б(о)жꙗ. Because of her stance, here she holds the scroll in her left hand, with the following words written on it: что м(а)ти просишь грѣшнымь сп(ас)еник али не ѡбращают[ь] се помилоуи с(ы)ноу мои ѡ грѣшныхь власть имаши.[99]

The dialogue relationship between the Virgin Mediatrix and Christ is found also within the programme of wall paintings of the church dedicated to St. Nicetas close to Skopje (shortly after 1321),[100] within the spatial Deesis adjoining on the pillars by the altar screen. The inscription by the Virgin reads: MH(TH)P Θ(EO)Y мо⟨лѣ⟩вница[101] and the text on the scroll is written in Greek: ΔΕΞΕ ΔΕΗCYN THC (C)HC M(HT)POC [O]IKTHPMON <TI> MH(TH)P <AITEIC> TωN BPOTωN CωTHPHAN ΠΑΡΟΡΓΙCAN <ME> CYMΠAΘHCON YIE Mȣ AΛ[Λ] ȣK EΠICTPEΦȣCHN KAI CωCON XAPH(N) EΞȣCH ΛYTPON EYXAPICTω C<OI> ΛOΓE (Fig. 21). Only a few letters are still visible on Christ's open book which prevents us from identifying the contents of the text.

A spatial Deesis was painted in Bela crkva at Karan (1340–1342),[102] a part of the fresco decoration commissioned by *župan* Brajan. Here the Virgin's scroll is, unfortunately, no longer legible while Christ holds a closed book.

The two examples which follow are, apparently, the product of the same workshop. The customary Virgin Mediatrix and Christ were painted as standing figures on the western faces of the two eastern pillars in the narthex of Dečani. From the Virgin's scroll we read: пр⟨ими⟩ м[о]л[е]ник м(а)т(е)ре своѥ вл(а)д(ы)ко чл(о)в(ѣ)колоубче что м(а)ты просиши грѣшнимь прощеник прогнѣваше м(е) прости с(ы)нȣ мои не кают(ь) се сп(а)си и дарȣи ⟨ми⟩ (и)х(ь) тѣбѣ ради да примоуть прощеник бл(а)годарȣ т⟨е⟩ словѣ,[103] and from the open book of Christ the already mentioned verse from the Gospel of John (VIII, 12): азь ѥсьмь свѣть мирȣ ходеи по мнѣ не имать ходити вь тме.[104] In repainting the frescoes of the space between the two final western bays of the church of the Holy Apostles at Peć (before 1354),[105] the patriarch Joanikije chose to repeat the dialogue relationship painted in the narthex of Dečani, the only difference being the replacement of the Virgin Mediatrix by the Virgin Hodegetria with the properties of True Hope.[106] Her scroll, however, is still inscribed with the words of the familiar conversation: примимолбȣ м(а)т(е)рню с(ы)нȣ и б(ож)е мои что просиші м(а)ти моꙗ грѣшнїм(ь) сп(а)сеніа прогнѣваше м(е) прос⟨т⟩ї их(ь) с(ы)нȣ моі не покаю⟨ть⟩ се бл(а)годати сиї ради сп(а)си их(ь) тебе радї свобождю м⟨і⟩ ⟨и⟩хь благодарȣ те сло⟨в⟩е (Fig. 22).[107] She is placed on the southern face of the northern pilaster and paired up with Christ, marked as і(исоу)с х(ристо)с спас мирȣ, on the northern face of the southern pilaster; he holds an open book with the words from the Gospel of John: азь ѥсмь свѣть мирȣ ходеи по мне не имать хо[д]ити вь т[ьме].[108]

[99] Our reading according to Todić, *op. cit.*, 101. The alphabetical transcription of the inscription was published already by Okunev, *Lesnovo*, 256.

[100] Our opinion about the dating of the wall paintings of St. Nicetas is based primarily on the fact that there is no portrait of king Milutin inside the church, i.e. on the conclusion that the wall paintings of the church were commissioned by monks from Chilandar.

[101] G. Babić, *O živopisanom ukrasu*, 26; A. Tsitouridou, *op. cit.*, 79, fig. 128.

[102] G. Babić, *op. cit.*, 33, crt. 10, fig. 17.

[103] Petković and Bošković, *op. cit.*, 2, pl. XCVI (Petković). Cf., also, M. Tatić-Djurić, *op. cit.*, 77, fig. 2.

[104] Petković and Bošković, *op. cit.*, 2, pl. CXXI.

[105] On these wall paintings in particular B. Todić, *Patrijarh Joanikije – ktitor fresaka u crkvi sv. Apostola u Peći*, ZLUMS 16 (1980), 85–101. Cf., also, Djurić, Ćirković and Korać, *op. cit.*, 210–213 (Djurić).

[106] M. Tatić-Djurić, *La Vierge de la Vraie Espérance – symbole commun aux arts byzantin, géorgien et slave*, ZLUMS 15 (1979), 85–86.

[107] Todić, *Patrijarh Joanikije*, 94, fig. 3.

[108] Todić, *op. cit.*, 94, fig. 2; Djurić, Ćirković and Korać, *op. cit.*, fig. 135.



Fig. 21 Virgin Mediatrix. The church of St. Nicetas near Skopje

A spatial Deesis was also created in the narthex of the Holy Saviour at Prizren (around 1348), in the foundation of the esteemed Prizren nobleman Mladen Vladojević. Here, the Virgin Mediatrix, signed as MH(TH)P Θ(EO)Y, takes up the northern half of the eastern wall, and Christ, marked by an inscription as **⟨вьс⟩едржитель**, the southern half, while only a part of the legend–inscription once accompanied the figure of St. John still remains on the southern wall.[109] The opening of the text from the Virgin's scroll is legible: **прими мол⟨ение⟩ м⟨а⟩ти свое чт(о ...)**.[110]

The Virgin Mediatrix from the gallery of Grigorios's narthex in the cathedral of St. Sophia at Ohrid (prior to 1355) is in many ways significant for the subject of our discourse. Here, again, we deal with an example of a spatial Deesis, with an unusual arrangement of figures: Christ is placed inside a special niche in the far north corner of the eastern wall, while the Virgin and St. John the Forerunner address him from the northern wall. Christ, marked as **і(исоү)с(ь) χ(ристо)с(ь) праведни сѹдиꙗ**, is enthroned. He blesses with his right hand while with his left he holds upon his knee an open book with the opening words of the verse from the Gospel of John (VIII, 12).[111] The Virgin Mediatrix (Fig. 23), accompanied by a legend–inscription reading MH(TH)P Θ(EO)Y,[112] stands upon a pillow, holding a scroll in her right hand while the handkerchief in her left hand assumes practically the same position as those from Kastoria, Kurbinovo and our example from the naos of Lesnovo. The inscription on the scroll is quite damaged but its contents are easily recognized. This is the well known dialogue between the Virgin and Christ. The first ten lines are written in Serbo–Slavonic while the other ten are written in Greek! There is even a line separating these two parts. This is what we were able to read: **⟨при⟩ми мо⟨л⟩ение ⟨ма⟩тере ⟨...⟩ слов⟨е чт⟩о мати пр⟨о⟩сиши грѣш⟨ни⟩мь сп(а)се⟨ние⟩ прогнѣваше ме ⟨пр⟩ос⟨ти ихь сын⟩ѹ мо⟨и али се⟩ не ⟨ѡбращають⟩ ⟨...⟩ ⟨...⟩ бл(а)года⟨рѹ⟩ те слове** / ΔΕΞΑΙ ΔΕΗCΗΝ Τ<ΗC> <CHC> ΜΗΤΡΟC ΟΙΚΤΙΡΜΟΝ <ΤΙ ΜΗΤΗΡ ΑΙΤΕΙC> ΤΟΝ ΒΡΟΤΟΝ <COΤΗΡΙ>ΑΝ <ΠΑ>ΡΟΡΓΙCΑΝ <ΜΕ> <CΥΜΠΑΘΗC>ΟΝ ΥΙΕ Μȣ ΑΛ[Λ] ȣΚ <ΕΠΙ>CΤΡΕΦȣ<CΙ>Ν Κ<ΑΙ> COCON ΧΑΡΗΝ ΕΞȣCΙ <ΛΥΤΡΟΝ> ΕΥΧΑ<ΡΙCΤω> C[Ο]Ι ΛΟΓΕ.[113]

Among the Serbs, paintings of the spatial Deesis appear throughout the second half of the fourteenth century as well. The same is thus true of the dialogue relationship between the Virgin Mediatrix and Christ. Although quite damaged, standing figures are still visible underneath the painted arches resting on painted collonettes on the western faces of the two eastern pillars in the Virgin's church at Mateič (before the end of 1355). Christ is marked as Ο CωΤΗΡ. He blesses with his right hand while with his left he points to an open book which was, most probably, once inscribed with the text from John (VIII, 12).[114] Because these paintings were obviously better visible during the 1920's, we quote here the observations of N. L. Okunjev concerning the figure of the Virgin: "Mary bows her head, her left hand rests upon her chest, in her right hand she holds an unrolled scroll which bore the words of her dialogue with Christ: her supplication

[109] R. Timotijević, *Crkva sv. Spasa u Prizrenu,* Starine Kosova i Metohije 6–7 (1972–1973), 75–76, mentions only the Virgin and Christ.

[110] The reading is ours and for the photograph cf. Djurić, *Vizantijske freske*, fig. 6.

[111] Grozdanov, *op. cit.*, 81, fig. 59.

[112] Grozdanov, *op. cit.*, 81, fig. 58.

[113] Grozdanov (*op. cit.*, 81) mentions only that the Virgin appears "with the text of the well known dialogue". The photograph which we publish was taken by Petar Alčev, with the permission of the metropolitan of Australia and administrator of the Debar–Kičevo bishopric, his excellency Timotej, and through the intercession of our colleague Pasko Kuzman. We are especially grateful to all of them.

[114] N. Okunjev, *Gradja za istoriju srpske umetnosti. 2. Crkva Svete Bogorodice – Mateič*, Glasnik Skopskog naučnog društva 7–8 (1930), 111, fig. 3. Only the opening **аӡь** has been preserved on the book, and since a large bust of Christ with the text from John X, 9 appears above the southern door, we believe that our hypothesis is plausible. Cf., also, G. Millet – T. Velmans, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, IV, Paris 1969, pl. 97, 99.

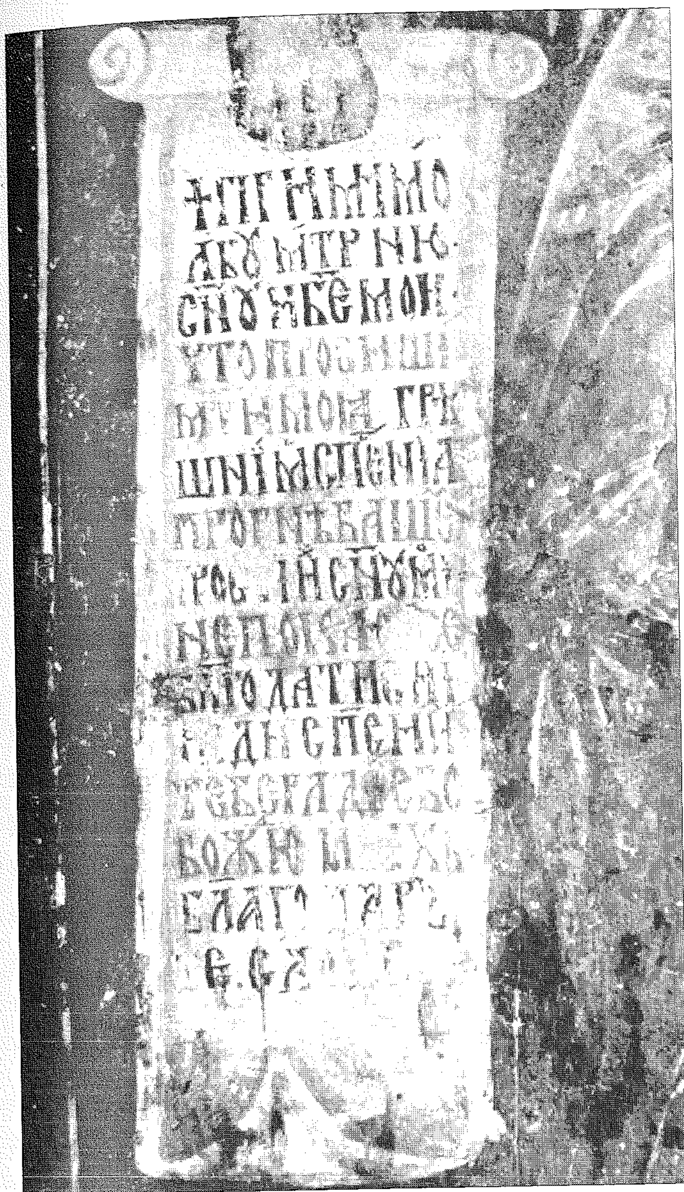


Fig. 22 Virgin Mediatrix. Patriarchate of Peć, the church of the Holy Apostles



Fig. 23 Virgin Mediatrix. Ohrid, the cathedral of St. Sophia, the gallery of Grigorios's narthex

for the sinful human race."[115] Thus, judging by this testimony, the Virgin from Mateič must also have had the words of our text.

The frescoes of the Virgin's church at Vražiji Kamen by the River Pčinja, somewhat later in date, indicate that a spatial Deesis must originally have been a part of this painted programme.[116] Namely, the enthroned figure of Christ on the constructed iconostasis is approached from the southern wall by the Virgin Mediatrix carrying a scroll with somewhat freely paraphrased familiar words of the dialogue: **⟨ȣ⟩слиша ли вл(а)д(ы)ко м(и)л(о)сни м(а)т(е)рь свою оус⟨ли⟩шах(ь) ⟨али се⟩ н⟨е⟩ ѡ[б]рета[ю] благодарȣ слове.**[117] The fresco decoration of the church of St. Nicholas at Baljevac is of the same date.[118] There, the western faces of the two eastern pilasters are occupied by figures of Christ with a closed book and the Virgin Mediatrix, most probably carrying a scroll.[119] The original guise of the Virgin Mediatrix, signed as **молебница**, and that of Christ in the church of St. Nicholas at Psača (1366–1371),[120] commissioned by *seba-*

---

[115]N. Okunjev, *op. cit.*, 111, fig. 15.

[116]M. Rakocija, *Crkva Svete Bogorodice na Vražijem Kamenu*, Saopštenja 19 (1987), 92, fig. 14, 19, where the figure of the Virgin Mediatrix has been identified as that of St. John the Forerunner, contrary to the actual state of facts.

[117]Not having recognized the dialogue, M. Rakocija (*op. cit.*, 92) publishes a different reading.

[118]R. Stanić, *Freske crkve sv. Nikole u Baljevcu kod Raške*, Saopštenja 10 (1974), 62, crt. 2–3.

[119]After an old photograph published in a study by G. Babić, *O živopisanom ukrasu oltarskih pregrada*, fig. 28.

[120]G. Babić, *op. cit.*, 38–39, fig. 33.

stokrator Vlatko and *knez* Paskač, is questionable because only their heads and small portions of their busts have been preserved. However, we believe that it is not too daring to presume that they must have been similar to their counterparts at the church of Lesnovo because it has clearly been ascertained that the painters of Psača copied, in part, the iconography of the frescoes of Lesnovo.[121]

There is yet another preserved fourteenth century example of the spatial Deesis with the Mediatrix holding a scroll. It is found in the fresco decoration of the church of St. George at Rečani (around 1370),[122] the foundation of an unknown duke, where the Deesis was placed by the altar screen – on the western faces of the two eastern pilasters and the southern wall. Here, the Virgin points towards Christ with her right hand while in her left she holds an unrolled sroll inscribed with the following words: **примими ⟨м⟩олени⟨е⟩ матере своe с⟨ын⟩ꙋ мои ч⟨то⟩ мати просиши грѣшним҄ сп(асе)ние прогнѣваше ме прости ихь сине мои да покають се харѕаи ми их(ь) тебе ради свобож(д)ꙋ ихь благодар⟨ꙋ⟩е те слове** (Fig. 24).[123]

Serbian wall paintings of the Morava school offer two examples significant for the subject of our discussion. The remnants of an damaged Virgin Mediatrix figure, a part of a spatial Deesis as we believe, have been preserved on the northern wall adjoining the iconostasis of the church of St. Nicholas in the monastery of Jošanica, the foundation of an unknown aristocratic family dating from the very end of the fourteenth or the first decades of the fifteenth century.[124] Today it is only visible that she stands on a pillow and holds a scroll of which only a couple of letters are preserved. The text of the dialogue between the Virgin and Christ must certainly have been written here as well.[125] Finally, there is a fifteenth century Virgin Mediatrix figure placed, as an integral part of a Deesis, on the eastern wall of the narthex of the church of the Dormition at Ljubostinja (1402–1405), within a fresco decoration commissioned by princess Milica, at that time already nun Evgenija.[126] With her left hand the Virgin points to Christ (his figure is damaged) while in her right she holds a scroll with the following text: **прими м(о)лѥ-ниѥ м⟨а⟩т(е)ре своѥѥ щедре что просиши м(а)ти грѣш-нимь прощениѥ прогнѣваше ме прости с(ы)нꙋ при-мꙋть прощениѥ бл(а)годарꙋ те слове.**[127]

Figures of the Virgin Mediatrix holding a scroll were also painted on the walls of Serbian churches during Turkish rule. We shall mention only the most significant preserved examples: the church of the Virgin in Krepičevac,[128] the naos of Treskavac,[129] the Deesis in Krušedol,[130] the exonarthex of Gračanica (Fig. 25),[131] the narthex of Lomnica[132], the southern facade of Kučevište,[133] the prothesis of Petkovica,[134] the parecclesion of St. Nicholas at Morača,[135] the frescoes of painter Radul in Crkolez, St. Nicholas at the Patriarchate of Peć and in Praskvica.[136]

Having presented the documentary material, but before we approach the analysis of the text inscribed on the Virgin's scroll, we must make note of several important facts. Firstly, there is an obvious non-uniformity in the various editions of these inscriptions. Secondly, most of the scholars

---

[121]Djurić, *op. cit.*, 75. Further on the subject: Djordjević, *op. cit.*, passim.

[122]V. J. Djurić, *Nepoznati spomenici srpskog srednjevekovnog slikarstva u Metohiji* –I, SKM 2–3 (1963), 80–81, fig. 18–19.

[123]Djurić (*op. cit.*, 80, fig. 18) cites only the opening of the text.

[124]Djurić, *Vizantijske freske*, 98, 224.

[125]Today only the letters of **ще⟨дри⟩** remain. We are grateful to our colleague Tatjana Starodubcev who drew our attention to this example.

[126]S. Djurić, *Ljubostinja. Crkva Uspenja Bogorodičinog*, Belgrade 1985, 90, crt. 24, fig. 112, 115.

[127]Our reading after S. Djurić, *op. cit.*, crt. 24.

[128]Although the first reliable information concerning the Virgin's church at Krepičevac dates from the 1530's, the conclusion of B. Knežević, *Manastiri u istočnoj Srbiji po turskim izvorima iz XV i XVI veka*, ZLUMS 21 (1985), 301–302, that the monastery of Krepičevac had been "renewed between the years 1455 and 1466" seem to be correct. Within a two–figure Deesis scene on the constructed altar screen (cf. G. Babić, *op. cit.*, crt. 21) the Virgin holds a scroll with the following text: **прими молениѥ своѥи матери щедре чесо мати прос⟨и⟩ши ѕемлънимь спасение пр⟨о⟩гневаш⟨е⟩ ме помилꙋи синꙋ мои не об⟨р⟩ащаю.** Our reading was made from the photo–documentation of our colleague Branka Knežević to whom we are grateful for the documentary material she put at our disposal.

[129]A somewhat abridged text of the dialogue is written on the scroll: **мо-лѥнїе прїими м(а)т(е)ре своеи вл(а)д(и)ко что м(а)ти просиши грѣшным(ь) сп(а)сенїе прогневаше мене прости с(ы)нꙋ мои тебѣ рад(и) да прїимꙋть прощенїе благодарꙋ те слове**, cf. Barišić, *Grčki natpisi*, fig. 4. Christ's book is inscribed with the opening words of John VIII, 12, cf. Grozdanov, *Hristos car,* 13–15, fig. 4–6. Two other fifteenth century representations of the Virgin bearing an intercessory scroll have also been preserved, both within Deesis scenes. The first is found in the church of St. Elias at Dolgaec, northeast of Prilep, and the other in the church of All Saints at Lešani, northwest of Ohrid. In both cases the inscriptions are badly damaged, cf. Subotić, *op. cit.*, crt. 34, 50 (at Lešani the letters of **прим⟨и⟩ ⟨мо⟩ле⟨ниѥ⟩** are legible).

[130]On the Deesis icon from Krušedol, painted in 1509–1512, the text is entirely abridged: **г(оспод)и прїими моленїе м(а)терѧ свое щедре прїех[ь]**, cf. L. Mirković, *Deisis krušedolskog ikonostasa*, Starinar, n. s. III–IV (1955), 97–98, fig. 11. For the reproduction of the icon cf. D. Milošević, *Umetnost u srednjovekovnoj Srbiji od 12. do 17. veka* (katalog izložbe u Narodnom muzeju), Belgrade 1980, 32, Nr. 30.

[131]The figure of the Mediatrix was painted by the door leading from the exonarthex into the naos during the first half of the sixteenth century. The text on the scroll runs as follows: **⟨прими м(о)ленїе м(а)т(е)ре своѥѥ⟩ щедре что просиш(и) м(а)ты грешним(ь) сп(а)сенїе прогневаше ме прости ихь с(ы)нꙋ мои мене рад(и) да примꙋт(ь) м(а)ты моꙗ тебе ради прощенїе б⟨л⟩(а)г⟨о⟩дарꙋ те б(о)ж⟨їи⟩ сл⟨о⟩в⟨е⟩.** Todić, *Gračanica*, 250, publishes the text undeciphered.

[132]The Virgin was painted in 1608, as part of the Deesis composition, and according to Z. Kajmaković, *Zidno slikarstvo u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo 1971, 339, the scroll reads: **приїмї молбꙋ ї моленїѣ матер[е] свое мати моꙗ што просиши.**

[133]This is the Deesis composition, painted around the middle of the sixteenth century. The text on the Virgin's scroll reads: **слиши м(а)т(е)р своꙗ щедре что просиши мати моꙗ гр[ешнимь].**

[134]In the upper part of the apsidal niche in the prothesis is painted (1588) Royal Deesis with the figure of the Virgin on whose scroll is written the following words: **прими моле⟨ние⟩ м(а)т(е)ре свое щедре.** Cf. B. B. Golubović, *Zidno slikarstvo crkve manastira Petkovice u Fruškoj Gori*, ZLUMS 22 (1986), 98, fig. 5.

[135]The scroll of the Virgin, painted in 1639 on the door jamb of the church entrance, is inscribed with the following words: **прими м(о)лѥнїе м(а)т(е)ре своѥѥ ѡ б(о)жїи слове что просиши м(а)ти моıа грѣшнїим(ь) прощенїе прогневаше ме нь т(е)б(е) рад(и) примꙋт(ь) прощенїе бл(а)годарꙋ те вл(а)д(и)ко с(ы)нꙋ и б(ож)е мои.** N. L. Okunev (*Monastyr' Moracha v Chernogorii*, Byzantinoslavica 8 /1939–1946/, 140) publishes a somewhat different reading.

[136]In the church of St. John at Crkolez (1673) the Virgin is painted on the northern wall, by the iconostasis. The text on her scroll reads: **прими ⟨м⟩оленїе м(а)тере своѥ ѡ б(о)жи сл(о)ве что просиши м(а)ти моꙗ грешнїх(ь) прощенїе прогневаше ме на тебе ради примꙋть прощенїе.** In the church of St. Nicholas at Peć (1673/1674) the figure of the Virgin on the northern wall precedes the figure of Danilo II, the church's donor, accompanied by the figures of the archbishop Arsenije I, St. Sava and St. Symeon Nemanja. The text on the scroll runs as follows: **прими моленїе м(а)тере своѥ щедре что просиши м(а)ти моꙗ грѣшнїмь прощенїе прогневаше ме на тебе ради примꙋть прощенїе**, cf. *Istorija srpskog naroda*, III/2, Belgrade 1993, color table XXXVIII, and J. Radovanović, *Crkva Sv. Nikole u Pećkoj patrijaršiji*, Belgrade 1963, 33, who publishes a somewhat different reading. In the church of the Holy Trinity at Praskvica (1680) the Virgin, painted also on the northern wall by the iconostasis, holds a scroll with the following text: **прими м(о)ленїе м(а)тере щ⟨...⟩ ⟨.....⟩ грешн⟨...⟩ ⟨проще⟩нїе прогневаше ме нь тебе рад(и) при⟨мꙋть ...⟩.** For data regarding Crkolez and Praskvica we are indebted to our colleague Zoran Rakić.

seem to have published the individual examples based on the text found in the painters' manual of priest Daniel, copying it literally instead of transcribing the original text from the icon or the fresco in question. Finally, in assembling the documentary material with the text in Serbian we have also discovered some differences in the quotations and the translations of certain parts of the Greek original, indicating that, in Serbia, new translations of the dialogue of intercession were made each time in answer to a particular request. As far as the Greek inscriptions are concerned, there is no doubt that the text from the naos of Lesnovo is one of the most complete, regardless of the way in which it was written – according to pronunciation and with ligatures. Here is the text of that dialogue, with the inevitable corrections and in minuscule, with specially numbered verses:

I δέξαι δέησιν τῆς [σ]ῆς μητρό(ς) (ο)ἰκτίρμων
II τί μήτηρ αἰτεῖς
III τῶν βροτῶν σωτηρίαν
IV παροργίσαν [μ]ε
V συμπάθησον (υ)ἱὲ μου
VI ἀλ[λ'] οὐκ ἐπιστρέφουσιν
VII καί σῶσον χάριν
VIII ἕξουσι λύτρον
IX εὐχαριστῶ σ[ο]ι λόγε

Besides Lesnovo, complete versions are found also in the church of St. Nicetas and Grigorios's narthex of St. Sophia at Ohrid,[137] although there some parts of the text are considerably damaged. In the church of Sts. Gourias, Samonas and Abibus in Kastoria and the church of St. Nicholas, the foundation of the nun Eupraxia, also in Kastoria, then in the church of the Virgin on the Great Prespa Lake, and in the Metamorphosis church at Meteora the dialogue text is also complete but is written with numerous abbreviations. The oldest Greek texts always open with the first verse containing the words of Christ. It is only from the thirteenth century that the text includes the Virgin's opening address to her Son.[138]

The response of the Serbian milieu to the Greek prototype, as it is revealed in the body of the text on the Mediatrix's scroll, is extremely interesting. Not counting the three scrolls written in Greek (St. Nicetas, the naos of Lesnovo, Grigorios's narthex) containing all nine verses, a complete version of the text is found only in Dečani, the church of the Holy Apostles at Peć and the church of St. George at Rečani. The entire dialogue was translated into the Serbo-Slavonic in Staro Nagoričino as well, but the eighth verse has, in the course of time, withered away. In the narthex of Lesnovo, at Ljubostinja and at Treskavac, two of the verses were consciously omitted while in Gračanica the dialogue was reduced to just five verses. Naturally, the Serbian translations could not keep the dodecasyllable, so easily spotted in both Greek versions of the dialogue.[139] The dodecasyllables indicates that, in fact, the original text consisted of five verses: the opening address of the Virgin to her Son made up the first, the other four contained a statements from Christ and the Virgin.



Fig. 24 Virgin Mediatrix. Rečani near Prizren, the church of St. George (destroyed 1999)

Our brief analysis shows that the painters of Staro Nagoričino were accompanied by the best interpretors.[140] It

[137] In the church of the Agioi Anargyroi at Kastoria, Lagoudera and Manastir, only the first verse is missing. At the onset of our analysis we point out that we shall not quote in particular those examples which have already been rendered in the first part of our text.

[138] The existence of the first verse has served as the main argument for the thirteenth century dating of the destroyed Sinai icon; cf. our note 44 supra.

[139] Cf. G. and M. Soteriou, *Εικόνες*, 160, noticed the dodecasyllable in the text on the Sinai icon. It seems useful to remember that the dodecasyllable is a Byzantine variation of the iambic trimeter – the meter of most dialogues of the classical tragedies, cf. P. Maas, *Der byzantinische Zwölfsilber*, BZ 12 (1903), 278–323; R. Romano, *Teoria e prassi della versificazione: il dodecasillabo nei Panegirici epici di Giorgio di Pisidia*, BZ 78/1 (1985), 1–22; M. J. Jeffreys, *Dodecasyllable*, in: ODB, 1, 643–644.

[140] The *hegoumenos* Veniamin may have played some part in this. He is



Fig. 25 Virgin Mediatrix. Gračanica, the exonarthex

is there, and later on only in Ljubostinja,[141] that we find a correct translation of οἰκτίρμων as щедри (merciful), the epithet of Christ found in the first verse and often used in Byzantine hymnography.[142] In the narthex of Lesnovo and at Rečani the Virgin addresses Christ with the words сынꙋ мои (o, my Son). A similar formulation is found at Peć – сынꙋ и боже мои (o, my Son and God), while in Dečani, following perhaps an idea of the *hegoumenos* Arsenije,[143] the supplication is directed to the Lord the Philanthropos.[144] In Grigorios's narthex the Virgin's address is devoid of maternal sentiments; there we find only слове (o, Word).[145]

The second verse – τί μήτηρ αἰτεῖς, easily translated, is practically identical in all preserved examples: что мати просиши (mother, what do you ask).[146]

In Staro Nagoričino, βροτῶν from the third verse received a translation which comes closest to the original – ѕемльниимь (to the mortals), while all other interpretations use the word грешнимь (to the sinfuls).[147] Also, in place of the commonly accepted word спасеније (σωτηρία, salvation) the interpretors from Dečani and Ljubostinja use проштеније (forgiveness).[148]

The fourth verse – παροργίσαν με was the least controversial. It was always translated as прогневаше ме (they provoked me).[149]

Συμπάθησον (υ)ἱὲ μου from the fifth verse was mainly liberally translated as прости сынꙋ мои (forgive, my Son).[150] This translation, however, much better fits the fifth verse of the second "version" of the basic Greek text of the dialogue, familiar only from the icons from Rakovac – CY[Γ]XOPECON YIE MOY.[151] The translation from Gračanica помилꙋи сынꙋ мои (Have mercy, my Son), where the fifth verse either intentionally or accidentally took the place of the seventh,[152] is somewhat closer to the meaning of the word συμπαθέω.

In Staro Nagoričino, again, нь не обраштають (but they do not convert) of the sixth verse comes closest to the original (ἀλλ' οὐκ ἐπιστρέφουσιν). A similar translation is found in Gračanica, the narthex of Lesnovo, the gallery of Grigorios's narthex and at Vražiji Kamen, while in Dečani, the Holy Apostles of Peć and Rečani repentance is explicitely stated as the precondition for salvation, for example не кають(ь) се (they do not repent – Dečani).

The Serbs had particular difficulties with the translation of the seventh verse – καί σῶσον χάριν. Namely, the word χάρις, because of the form in which it appears and the wide spectrum of meanings it covers, was the cause of many uncertainties, so that at times it was translated as the closing word of the seventh or, at others, as the opening of the eight verse.[153] There are also instances where it was treated as a

mentioned in the inscription relating to the accomplishment of wall painting, cf. Todić, *Staro Nagoričino*, 26, 122, crt. 2.

[141] It cannot entirely be ruled out that at the time Ljubostinja was being decorated nun Jefimija, the famous Serbian writer, stayed in this monastery, cf. *Monahinja Jefimija, Književni radovi*, ed. Dj. Trifunović, Kruševac 1973, 10.

[142] Judging from the remains at Jošanica such an interpretation became common in Serbia of the Morava period, and later, during Turkish rule, it continued to be copied (Kučevište, the icon from Krušedol, the exonarthex of Gračanica, Petkovica, St. Nicholas at Peć, Trnovo and Boboševo).

[143] On the *hegoumenos* Arsenije cf. I. M. Djordjević, *Predstava Stefana Dečanskog uz oltarsku pregradu u Dečanima*, Saopštenja XV (1983), 38–41.

[144] The translation in the naos of Treskavac is similar to that of Dečani: владико (o, Lord).

[145] The same is found later in St. Nicholas at Morača and Crkolez. So far as the Greek examples are concerned, this manner of the Virgin's address to Christ is found only at Moutoullas on Cyprus.

[146] In the Holy Apostles of Peć the verse is somewhat longer: что просиши мати моꙗ (my mother, what do you ask). Such a translation is often found in the art of the Turkish period (Kučevište, Lomnica, Morača, Crkolez, Praskvica, Trnovo, Boboševo).

[147] This should be regarded as the interpreter's liberty and not his lack of education, considering that the Greek word ἁμαρτωλός (sinful) was well known in the Serbian milieu for its widespread use. For the meaning of the word ѕемльньıи (ѕемьньıи) cf. I. I. Sreznevskiĭ, *Materialy dlia slovaria drevne-russkago iazyka po pis'mennym pamiatnikam*, t. I, S. Peterburg 1902, 971–972, 976.

[148] This form is later found in Morača, Crkolez, St. Nicholas at Peć, Trnovo.

[149] A minor difference is found in Treskavac: прогневаше мене (they provoked me).

[150] Exceptions are to be found in the Holy Apostles of Peć, Grigorius's narthex at Ohrid and Rečani: прости ихь сынꙋ мои (forgive them, my son). In the exonarthex of Gračanica this verse is even longer: прости ихь сынꙋ мои мене ради (forgive them, my son, for my sake).

[151] Namely, one of the meanings of the Greek word συγχωρέω is – to forgive, while the verb συμπαθέω means – to have compassion, to pardon, cf. E. A. Sophocles, *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods*, vol. II, New York 1887³, 1028; H. G. Liddell – R. Scott, *A Greek–English Lexicon*, rev. H. Stuart Jones, R. McKenzie, Oxford 1940⁹, 1669, 1680; G. W. H. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford 1968, 1285, 1277.

[152] The choice of verses in Gračanica is limited, and their order is entirely unusual: II, III, VI, V and, at the end, the VIII verse. Cf. pg. 28 supra.

[153] *Η χάρις* is a noun which had many meanings in classical and mediaeval Greek (grace, favour, beauty, glory, kindness, goodwill, thankfulness,

component of both. The word καί, which appears in the original text exclusively for the metrical purposes,[154] is always omitted in Serbian translations. Despite a degree of similar uncertainty, once again the formulation from Staro Nagoričino is the best – **спаси благодати ради** (save, because of the grace). In Peć the translation is very similar – **благодати сие ради спаси ихь** (save them, because of this grace) and in the narthex of Lesnovo it is entirely liberal – **помилꙋи ихь мене ради** (have mercy on them, for my sake).[155] In Dečani, due probably to the similarity between the noun χάρις and the verb χαρίζω (to bestow), the interpreter made an original translation of the seventh verse – **спаси и дарꙋи ми ихь** (save and give them unto me). A similar approach is evident in Rečani. Moreover, what we have here is a Serbianized form of the mentioned Greek verb (**харзаи ми ихь**), also used in Serbian charters in the sense "to bestow".[156]

As we have already mentioned, the eighth verse (ἔξουσι λύτρον) in Staro Nagoričino has not been preserved, so that it is best restored to the ideal Serbo–Slavonic version of the dialogue with the aid of the relevant verse from the narthex of Lesnovo – **да примꙋть милость** (let them receive mercy), although not even that translation is entirely precise because the word λύτρον from the Greek original is most often translated as **избавление** (redemption) in old Slavonic texts.[157] As opposed to Lesnovo, in Ljubostinja we find the words **примꙋть прощение** (they will receive forgiveness), and, due to the afore mentioned uncertainties concerning the interpretation of the word χάριν from the previous verse, in some Serbian examples we find certain expansions: **тѣбе ради да примоуть прощение** (let them receive forgiveness fot thy sake – Dečani) or rather liberal translations such as: **тебе раді свобождю ихь** (I release them for thy sake – Peć, Rečani).[158] In Gračanica, curiously enough, this verse has a unique form – **о грѣшныхь власть имаши** (you have power over sinners), due perhaps to the similarity of the word ἐξουσία (power) and the form of the verb ἔχω used in the original text of the dialogue – ἔξουσι. However, we can not entirely rule out the possibility that this solution was conceived by the bishop Ignjatije of Lipljan, whose patron saint, St. Ignatios, is flanked by an image of the Virgin Mediatrix.[159] In that case, the true reason for the alterations made in the eighth verse of the dialogue should be sought in the bishop's intention to emphasize the significance of the Virgin, the patron saint of the church. Whatever the case, in Gračanica the Mother of God was granted power by Christ to decide the fate of the sinners.

Finally, the ninth verse (εὐχαριστῶ σοι λόγε) has, for centuries, been translated in the same manner – **благодарꙋ те слове** (I thank You, o Word).[160]

Thus, based on the afore stated, we may accept the premise that the original text of the dialogue in verse was indeed well known to the Serbian milieu and that, in its individual translations, the donors chose to place special emphasis on parts which seemed especially significant to them. We must also state that the differences among the texts found in Serbian churches often appear as the result of unequal capabilites in translating all the finer points of the Greek prototype. One other conclusion, however, is far more important for the subject of our discourse. Having ascertained that, in Serbia, a new translation of the original version of the dialogue between the Virgin and Christ was made in each individual case (the prototype is repeated without exception in the same form in all Greek examples[161]), we believe that the text of this dialogue must have existed only in painters' manuals and that it was not in use in Serbian liturgical practice. Had that been the case it would have been literally copied from the official translation of the liturgical books, as is the case with other inscriptions found on the church walls.

* * *

In the further study of the iconography of this type of the Virgin's intercession, two important questions come to the foreground: the question of the milieu in which it was created and the authorship of the text written on the scroll.

To give an answer to the first question we still lack enough evidence. The epithets written out by the figure of the Virgin bearing the intercessory text on a scroll – mainly Παράκλησις, less often Ἐλεοῦσα, Γοργοεπήκοος, Μεσίτρια

gratitude, boon, delight, gratification, etc.). In addition to that, the accusative form – χάριν – used together with the genitive form of another word has a prepositional meaning (because of, for the sake of, in any one's favor, etc.), cf. H. G. Liddell and R. Scott, *op. cit.*, 1978–1979; A. Bailly, *Dictionnaire Grec–Francais*, rev. L. Séchan, P. Chantraine, Paris 1950, 2124–2125; G. W. H. Lampe, *op. cit.*, 1514–1518; P. Chantraine, *Dictionaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, t. IV–2 (terminé par O. Masson etc.), Paris 1980, 1247–1248.

[154] It was already Romanos the Melode who began his verse with an adversative καί in order to achieve isosyllabism, cf. C. A. Trypanis, *The Metres of Romanos*, Byzantion 36/2 (1966), 1967, 587 sq.

[155] It seems that Serbian interpreters considered that, besides the inserted καί, the text of the Greek model contained other conformations to the dodecasyllable as well. Thus **благодати ради** (because of the grace) from Staro Nagoričino and Peć would imply διὰ τὴν χάριν in the original, while **мене раді** (for my sake) from Lesnovo would correspond to the synthagm ἐμὴν χάριν, cf. Liddell and Scott, *op. cit.*, 1979; Bailly, *op. cit.*, 2125. We should call to mind here that the exclusion of the article depending on the needs of the meter is also characteristic of the verses of Romanos the Melode, cf. Trypanis, *op. cit.*, 564–618.

[156] Cf., for example, F. Miklosich, *Monumenta serbica spectantia historiam Serbiae Bosnae Ragusii*, Wien 1858, 156; S. Novaković, *Zakonski spomenici srpskih država srednjega veka*, Belgrade 1912, 300–302; A. Solovjev, *Odabrani spomenici srpskog prava*, Belgrade 1928, 148, 151, 161.

[157] Cf. P. Gil'tebrandt, *Spravochnyĭ i ob"iasnitel´nyĭ slovar´ k Novomu Zavetu*, II, S.–Petersburg 1882 (reprint München 1988), 755–756; *Slovník jazyka staroslověnského – Lexicon linguae palaeoslovenicae*, red. J. Kurz, 13, Prague 1966, 719.

[158] **тебе ради** (for thy sake) appears probably because the interpreters had in mind the Greek χάριν σήν, that is τὴν σὴν χάριν, cf. Liddell and Scott, *op. cit.*, 1979; Bailly, *op. cit.*, 2125. It was similar in the period of Turkish rule (Treskavac, Morača, Crkolez, St. Nicholas at Peć, Praskvica). In the exonarthex of Gračanica the verse is futher extended: Christ's entire answer is summed up in a single word – **прїех[ь]** (I have received /the prayer/).

[159] Concerning the role of the bishop Ignjatije in the creation of the programme of Gračanica cf. specially B. Todić, *Gračanica*, 165–170.

[160] Certain changes are noticeable only in the late period: in the exonarthex of Gračanica: **благодарꙋ те б(о)ж⟨їи⟩ слове** (I thank You, o Word of God); in St. Nicholas in Morača: **благодарꙋ те владико сынꙋ и боже мои** (I thank You, o Lord, my Son and God).

[161] While the Serbian versions of the text of the Mediatrix's scroll differ from one another, all preserved Greek examples, including those from the foundations of Serbian donors, are practically identical. The only exceptions to the rule are found on the icon from Rakovac, where the verb συμπαθέω of the fifth verse is replaced by συγχωρέω. In addition to that, it should be pointed out that in Kurbinovo and the Agioi Anargyroi at Kastoria καί was included in the VI instead of the commonly found the VII verse, but the form of the meter was not disturbed since

or Ελπίς τῶν χριστιανῶν, are of poetic nature and, thus, speak nothing of origins of the iconographical type.[162] On the other hand, a very similar iconographical type of the Virgin Mediatrix is usually associated with the Constantinopolitan church of the Theotokos in the Chalkoprateia, based on the epithet 'Αγιοσορίτισσα that accompanies it at times.[163] However, since this epithet never accompanies representations of the Virgin carrying an intercessory scroll, the Constantinopolitan origin of the most explicit type of the Virgin's intercession is much more persuasively indicated by its widespread use within the Empire (in Macedonia, Thessaly, Cyprus, Asia Minor, Corfu and, perhaps, Thrace) as well as by its appearance in those milieus which were often visited by Greek artists and which had a tradition of importing their works (the Sinai, Russia, Serbia, Bulgaria). Unfortunately, not a single example representing the Mediatrix bearing an inscribed scoll has been preserved in Constantinople itself, nor do we find evidence of the existence of such an image in the written sources. In the absence of more direct data, the testimony of Dobrinja Jadrejkovič, a Russian pilgrim later to become the archbishop Antonije of Novgorod, who visited the Byzantine capital in 1200, may be found useful.[164] Inside St. Sophia, somewhere close to the altar, in the vicinity of the imperial throne, he saw a spot enclosed by copper held in special reverence by the people because that was the place where one night "the Holy Virgin had prayed to her Son and Our Lord on behalf of the Christian race".[165] However, the Russian pilgrim does not mention whether there was an icon of relevant iconography on that spot.

The origins of the text which was chosen to be inscribed on the scroll carried by the Virgin Mediatrix can be discussed with less certainty.[166] Only one of the few facts we have at our disposal in that respect offers ground for discussion. Namely, the dodecasyllable, evident in both known Greek versions of the dialogue between the Virgin and Christ, indicates a work from the rich treasure of the Byzantine religious poetry as the literary model of our iconographical type. This fact is, of course, of limited significance: the theme of the Virgin's intercession on behalf of the human race has been a *locus communis* of Christian literature since the earliest days. The most famous poets of the East, beginning with St. Ephraem the Syrian, glorify the Virgin as the mightiest advocate of humanity before Christ. Their writings have exerted a great deal of influence on the contents of liturgical literature as well.[167] Books such as the triodion, oktoechos, menologion, euchologion, horologion and especially collections of liturgical hymns (*kanonaria, kontakaria, theotokaria, troparologia*, etc.), are full of supplications to the Virgin, as the mother of the Lord, asking for her intercession on behalf of the Christians and their salvation from punishment in the hour of the Last Judgement. Most often those supplications are expressed within the *theotokion*, a troparion named after the nature of its contents.[168] Among the other poetic forms, invocation and glorification the Virgin is most characteristic of the supplicatory kanon dedicated to the Her (ὁ κανών παρακλητικός).[169] It was among these and other similar poetic works that scholars sought the model of the dialogue texts from the Virgin's scroll. Thus, Mirjana Tatić-Djurić associates this text with verses of the Lenten triodion, sung on the Sunday of the Publican and the Pharisee and on the Sunday of Meat–Fare (The Sunday of the Last Judgement),[170] Tania Velmans identifies it with the prayer of intercession read during the rite of the prothesis,[171] and Nancy Ševčenko believes that the short dialogue on the scroll "perfectly reflects

---

[162] S. Eustratiades, *Η Θεοτόκος εν τη υμνογραφία*, Paris – Chennevières–sur–Marne 1930, 45, 57; Lampe, *op. cit.*, 515, 845, 1018; Grabar, *L'Hodigitria et l'Eleousa*, 3–14; idem, *Les images de la Vierge de tendresse*, 25–30; M. Tatić-Djurić, *Eléousa*, 259–267; G. Babić, *Epiteti Bogorodice*, 268–274.

[163] About this iconographical type cf. Kondakov, *Ikonografiia*, II, 294–315; S. Der Nersessian, *Two images*, 77–86; M. Tatić-Djurić, *Steatitska ikonica*, 68–80; Pallas, *Die Passion*, 114 sq; Walter, *Further Notes*, 162–180; M. Andaloro, *Note sui temi iconografici della Deesis e della Haghiosoritissa*, Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, 17 (1970), 85–124; Putsko, *Ikona Bogomateri Agiosoritissy*, 349–361; A. Grabar, *Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: Les cérémonies du culte de la Vierge*, CA 25 (1976), 147–150; Kitzinger, *The Mosaics*, 199–205. It should be kept in mind that the two Constantinopolitan churches dedicated to the Virgin, that of the Chalkoprateia and that of Blachernai, had chapels known under the name Αγια Σορός containing the famous relics, cf. Putsko, *op. cit.*, 350–352; cf., also, our footnote nr. 5.

[164] On this pilgrimage cf. P. Savvaitov, *Puteshestvie novgorodskago arhiepiskopa Antoniia v Car'grad v kontse 12–go stoletiia*, Sankt–Petersburg 1872.

[165] Savvaitov, *op. cit.*, 26, 79.

[166] The question of the origins of the text was discussed only briefly in the works of M. Tatić-Djurić, *Steatitska ikonica*, 77–79; Barišić, *Grčki natpisi*, 212; T. Velmans, *Rayonement de l'icone au XII^e et au début du XIII^e siècle*, in: XV^e Congrès international d'études byzantines. Rapports et co–rapports III, Athènes 1976, 206; N. Patterson Ševčenko, *Icons*, and M. Tatić-Djurić, *Bogorodica u delu arhiepiskopa Danila II*, 401

[167] For informations on that subject cf. S. Der Nersessian, *op. cit.*, 74 sq; M. Tatić-Djurić, *Steatitska ikonica*, 68 sq; eadem, *Marija–Eva*, 210–215.

[168] Cf., for example, the texts of the preserved Serbian *theotokaria* from the University library in Belgrade (*Ćorović 19*), the Archives of SANU (*Nr. 66*) and the Museum of the Serbian Orthodox Church in Belgrade (*Nr. 180*) or the edition of Greek *theotokarion* (S. Eustratiades, *Θεοτοκάριον*, t. A, Chennevières–sur–Marne 1931, 3 et passim).

[169] This type of kanon was intended mainly for special occasions, cf. N. Patterson Ševčenko, *op. cit.*, 52–54 (with more significant bibliography). For the texts of some of the best known *parakletikoi kanones* cf. J. Goar, *Euchologion sive rituale Graecorum*, Venezia 1730 (repr. Graz 1960), 686–688; PG 140, 777–780; Eustratiades, *op. cit.*, Nr. 12, 43–45, 47, 156–159.

[170] M. Tatić-Djurić, *Steatitska ikonica*, 76, note 65, concludes that, since the fourteenth century, the kanon of St. Theodore Studites for the Saturday of the dead (Saturday of Meat–Fare) is typically for the Virgin's scroll, citing examples from Staro Nagoričino, the narthex of Dečani, Kučevište, Sopoćani, Trnovo, St. Sophia at Ohrid, St. Nicholas Orphanos, Meteora and the icon from Kiev. Cf., also, eadem, *Bogorodica u delu arhiepiskopa Danila II*, 401, note 106 ("it is common to use there the text of St. Theodore Studites from the Lenten triodion, tone five, ode three of the Saturday of the dead"). Such conclusions cannot be accepted because the kanon of Theodore Studites for the Saturday of the dead does not contain a dialogue between the Virgin and Christ, and the dialogue, as we have already seen, does appear on the Virgin's scroll in the listed examples. Moreover, verses from the Lenten triodion can not be associated with the text of the Virgin Mediatrix on the fresco–icons from Studenica and Sopoćani as it was also suggested by M. Tatić-Djurić, *Steatitska ikonica*, 79, note 76 ("Lenten triodion, the Saturday of the dead, sessional hymn, tone five and the Sunday of the Publican and the Pharisee, ode three after the sessional hymn"). In Studenica and Sopoćani, namely, the supplication is addressed to Christ (приими господи прошениꙗ молещихь те; *Accept, o Lord, the petitions of those praying to Thee*), while the verses of the Lenten triodion contain prayers addressing the Virgin [скорыи твои покров(ь) и помощ(ь) и милост(ь) покажи на рабѣх(ь) твоих(ь) ... б(огоро)д(и)це = *Show your swift protection, aid, and mercy to your servants, o Virgin*, the sessional hymn after the third ode of the kanon of St. Theodore Studites sung on the Saturday of the dead matins; скорѡ прїими вл(а)д(и)ч(и)це моленїꙗ наша ї сїꙗ принеси твоемȣ с(ы)нȣ и б(о)гȣ = *Quickly accept our supplications, o Despoina Theotokos, and bring them before your Son and God*, the sessional hymn after the third ode of the kanon sung on the matins of the Sunday of the Publican and the Pharisee, theotokion].

[171] T. Velmans, *Rayonnement*, 206.

the message of supplicatory canons" addressing the Virgin.[172] In all the mentioned cases, however, we deal with supplications expressed in the first person singular, always on the part of the faithful. The Virgin's direct allocution to Christ appears very rarely as a hymnographical motif. Unfortunately, none of the few examples known to us match the text inscribed on the Virgin's scroll, so that its model remains enigmatic. Still, we believe it is useful to make a note of them here, that being the only way we can recreate the literary ambiance in which the dialogue verses had, for the first time, been written next to an image of the Virgin Mediatrix.

One of the oldest examples, certainly the most significant because of the influence it exerted on similar works of later date, is the kontakion of Romanos the Melode in praise of the Nativity of Christ, intended for the services of the second day of Christmas.[173] There, Adam and Eve act as the representatives of the entire human race and pray tó the Virgin for salvation. Having promised that she will be their mediatrix before her merciful Son (Υἱὸν οἰκτίρμονα ἔχω...), she addresses Christ who, after a lenghty dialogue, accepts the mother's plea and decides to save humanity (ὦ μῆτερ, καὶ διὰ σὲ καὶ διὰ σοῦ σῴζω αὐτούς ...).[174] The idea of the universal intercession of the Virgin appears in the most famous hymn by Romanos as well, also dedicated to the Nativity.[175] Here, too, the Virgin prays to Christ for the salvation of all men, but his answer is missing.[176]

A similar interceding address of the Mother to the Son was later chosen as the principal motif of two other works of poetry. Those are the penitential kanon written on the theme of the fifth chapter of "The Heavenly Ladder" of St. John Klimax[177] and the iambic verses of John Mauropous, the metropolitan of Euchaita (eleventh century) inspired by an image of the Deesis with the figure of the emperor in *proskynesis*.[178] Instead of Adam and Eve, the human race is represented here by penitent monks (Fig. 26),[179] i.e. by the emperor depicted within a Deesis composition.[180]

Of course, dialogues are also found in other works of Byzantine poetry but they are not of greater significance to us because they lack the theme of intercession.[181] After Romanos the Melode, this theme shall be further developed in a dramatic structure only by Philotheos Kokkinos, an Athonite monk and patriarch of Constantinople.[182] Although he lived at least a century and a half after the creation of the first known images of the Mediatrix with a dialogue on her scroll, his works are being taken into consideration primarily because of the character of Byzantine poetry.[183] Namely, due

---

[172]N. Patterson Ševčenko (*op. cit.*, 55) points out the connection between the epithet Η ΠΑΡΑΚΛΗCIC, often accompanying the image of the roll bearing Mediatrix, and the *parakletikos kanon* addressing the Virgin. However, a dialogue between the Virgin and her Son cannot be found in this type of kanon either.

[173]It is believed that this kontakion was created during the second decade of the sixth century, at approximately the same time as its probable model, the famous hymn by Romanos composed in praise of the Nativity of Christ, cf. *Romanos le Mélode, Hymnes*, ed. J. Grosdidier de Matons, II, Paris 1965 (S. C. 110), 79–111; *Kontakia of Romanos, Byzantine Melodist. I: On the Person of Christ*, transl. and annot. by M. Carpenter, Columbia (Miss.) 1970, 13–21. The *prooimion* and the first strophe are read even today on the service of matins on December 26th, the day dedicated to the Virgin.

[174]Although the entire hymn is imbued with the theme of redemption, its second part, beginning with the eight strophe, is the one most significant for the topic of our discussion, cf. *Romanos le Mélode*, II, 98–111. At this point we must call to mind that Franja Barišić (*Grčki natpisi*, 212) already noticed that the inspiration for the text on the Mediatrix's scroll came from the poetry of Romanos the Melode, more precisely – from the famous kontakion sung on Good Friday ("Mary at the Cross"). The theme of the Virgin's intercession before Christ, however, is not present therein, cf. *Romanos le Mélode, Hymnes*, ed. J. Grosdidier de Matons, IV, Paris 1967 (S. C. 128), 143–187.

[175]This is a hymn sung until the twelfth century on Christmas day during dinner at the imperial palace, cf. *Romanos le Mélode*, II, 43–47; *Kontakia of Romanos*, I, 1–11.

[176]The two last strophes where the Virgin pleads to Christ for the salvation of all men are especially significant: ... ἀλλὰ ὑπὲρ πάντων ἐγὼ δυσωπῶ σε... Σῶσον κόσμον, Σωτήρ, τούτου γὰρ χάριν ἤλυθας ..., cf. *Romanos le Mélode*, II, 74–77.

[177]The oldest preserved transcript of the kanon dates from the second half of the eleventh century and, like the numerous younger transcripts, it too was illustrated, cf. I. Barnea, *Un manuscrit byzantin illustré du XI^{e} siècle*, Revue des études sud–est européennes I/3–4 (1963), 319–330, fig. 1–20. Nevertheless, it is believed that the kanon was created two centuries earlier, cf. J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, 128–149, fig. 246-277; D. Bogdanović, *Pokajni kanon Lestvice u starom srpskom prevodu*, Zbornik Filozofskog fakulteta 12–1 (1974), 251–289.

[178]Cf. *Joannis metropolitani Euchaitensis versus iambici in principalium festorum pictas in tabulis historias*, PG 120, 1178. Walter, *Further Notes*, 182–187, has pointed out the importance of these verses for the iconography of the Deesis.

[179]The penitential kanon of the Heavenly Ladder is characteristic for its various dialogue relationships: the Virgin and Christ address the penitent and *vice versa*, the Virgin addresses Christ; the only thing missing is Christ's address to His mother. Cf. Bogdanović, *op. cit.*, 268–287, with comparative editions, according to *Vat. gr. 1754*, fol. 3^{v}–19 (twelfth or thirteenth century), and the Serbian text of the kanon, after the *kanonarion* from *Chilandar 356*, fol. 304–311^{v} (from 1580–1590). Although the basic motifs of the kanon are similar to the motifs of the dialogue from the Mediatrix's scroll, there is no congruence between two texts. The verses of *theotokia* of the first ode of the kanon – божe и сынe мои и сьѕдателю вьнми оѕлоблкнію окааннιихь твоихь рабь. имже ꙗко сьгрѣшившиχь безѹмнѣ. ныныа себѣ разѹмнѣ осѹдишe (*O, my Lord and Son and Creator, hear the affliction of thy wretched servants, those who have sinned foolishly, and who now have consciously condemned themselves*), and of the ninth ode of the kanon – тeбe словe и сынe мои и творчe мeнe вeличіа сьтворшаго благодарѹ ꙗко прієт(ь) ми молeніа ... (*To Thee, o Word and my Son, the Creator, who hath done to me great things, I offer gratitude for you have accepted my supplications*) – come closest to the text on the scroll (cf. Martin, *op. cit.*, fig. 249, 277).

[180]In the poem by Mauropus, first the emperor penitently addresses Christ the Judge, then the Virgin (Μήτηρ σε, τέκνον, ἱκετεύι παρθένος ... δὸς σὺ τὴν σωτηρίαν) and St. John the Forerunner intercede on the emperor's behalf, and in the last strophe Christ gives affirmative answers to the supplications, directly addressing the emperor, cf. PG 120, 1178.

[181]Cf., for example, the *troparia* ascribed to Sophronios of Jerusalem, sung in praise of the Nativity of Christ, stichera sung on Good–Friday vespers, the kanon of the Annunciation of Teophanes Graptos, the troparia of Holy–Saturday matins known as "the Praises" (*Enkomia*) and the ninth ode of the Holy–Saturday kanon also, etc, cf. E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1961^{2}, 199–200, 357–359; *Romanos le Mélode*, IV, 145 sq. It is important to make a note of the fact that this type of hymn with a dramatic structure has its origins in Syrian poetry (the hymns of St. Ephraem the Syrian and *sougithâ*, a poetic genre which fluorished during the fifth century), cf. Wellesz, *op. cit.*, 358–359; G. La Piana, *Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina*, Grottaferrata 1912 (London 1971^{2}), 45–46, 157–160.

[182]On Philotheos Kokkinos cf. *PLP* 5, Wien 1981, 204–206 (with bibliography).

[183]Two works by Philotheos are especially significant for us. One is made up of a series of two–verse *troparia* comprising a kind of triptychon, the first part of which represents the supplicating solilogy addressing the Virgin, the second part is written in the form of a dialogue between the Virgin and Christ, in which the Virgin intercedes for the remission of sins of the supplicant, and in the third part the Virgin informs the supplicant of Christ's answer. The central part of the triptych bears a characteristic title: Τροπάρια διάλογος ὄντα τῆς πανάγνου Θεοτόκου πρὸς τὸν δεσπότην Χριστὸν, δέησιν αὐτῆς περιέχοντα καὶ μεσιτείαν. Τὰ δὲ τοῦ διαλόγου πρόσωπα: Δεσπότης καὶ Θεοτόκος. Προλέγει ἡ Θεοτόκος, cf. G. M. Prokhorov, *K istorii liturgicheskoĭ poėzii: gimny i molitvy patriarkha Filofeia Kokkina*, Trudy Otdela drevnerusskoĭ literatury 27 (1972), 138–140; idem, *A Codicological Analysis of the Illuminated Akathistos to the Virgin (Moscow, State Historical Museum, Synod. gr. 429)*, DOP 26 (1972), 245–249. The other work by Philotheos comprising a dialogue between the Virgin and Christ is the Supplicatory

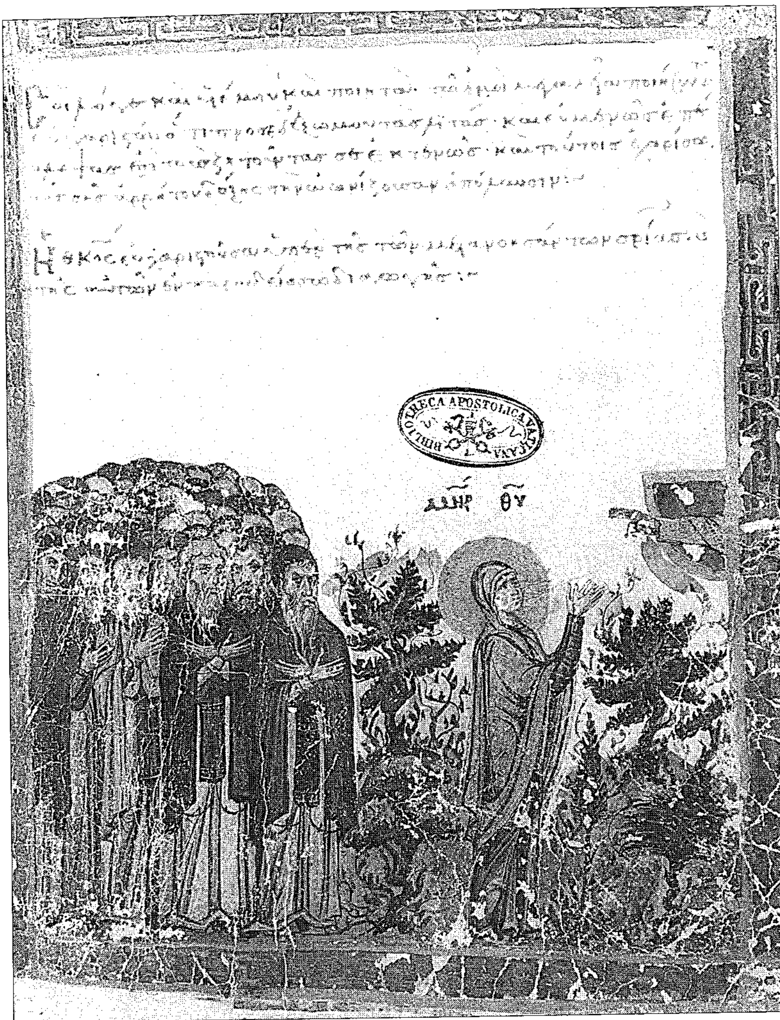


Fig. 26 Virgin and penitent monks. Illustration of the fifth chapter of "The Heavenly Ladder" of St. John Klimax, Vatican, cod. gr. 1754, fol. 19ʳ (after J. R. Martin)

to the fact that even the greatest hymnographers, like the iconographers, often relied on attested formulas[184] it does not seem to be too daring to suppose that the works of this Constantinopolitan patriarch may have been inspired by old models. Moreover, the great degree of similarity between the "Supplicatory kanon dedicated to Christ, sung in time of the common misfortunes" by Philotheos on the one hand and the dialogue on the scroll on the other indicates two possible explanations.[185] The learned patriarch was either, like Mauropous, inspired by some image of the Virgin in a dialogue relationship with Christ or, more probably, his kanon and the dialogue on the scroll shared a common model. Considering the sum of knowledge we have today, it would be most logical to look for that model in the opus of Romanos the Melode. Unfortunately, it is only partially known today.[186] In any case, further research focused on the abundance of unpublished manuscripts containing works of Byzantine hymnography could draw us closer to a definite solution.

Regardless of the poetic nature of the text on the Virgin's scroll, in the search for its model we must not overlook the fact that the dramatic structure did also exist in other genres of mediaeval literature, from canonical literature to the apocrypha. Numerous Greek writers tried to recount certain episodes of Christian history in dialogue form, thus creating the "dramatic homilies".[187] Sometimes they have as a motif the conversation between Christ and the Virgin, but, as far as we know, the subject of intercession for the salvation of the human race does not comes up at all.[188] The situation with the rare texts which indicate the existence of liturgical drama, i.e. the religious theatre in Byzantium is identical.[189]

---

kanon dedicated to Christ, sung on the occasion of common misfortunes (κανών ἱκετήριος εἰς τόν κύριον ἡμῶν 'Ιησοῦν Χριστὸν ψαλλόμενος ἐπί ταῖς κοιναῖς συμνφοραῖς = канон мольбень кь господоу нашемоу исоусоу христоу пѣвакми вь wбщеноуждіѥ). In its ninth ode first the Virgin is addressed with prayers that she be the Intercessor of all those seeking her protection, and then a conversation develops between the Mother and the Son divided into five dramatized *troparia*, cf. Prokhorov, *op. cit.*, 137–138, 143. In the Russian translation there is yet another kanon with a dialogue between the Virgin and Christ in the ninth ode, but the existence of this work has not been attested in Greek manuscripts, cf. ibid., 136–137, 145.

[184]Cf., for example, Wellesz, *op. cit.*, 198–245, in particular 229–232; *Kontakia of Romanos* I, pg. XXVI.

[185]We shall illustrate this similarity by citing several of the verses of the last five *troparia* of the ninth ode of the kanon according the texts of the oldest Serbian transcript preserved in a euchologion from the manuscript collection of Dečani (*Nr. 69*, fol. 228–228ᵛ; last decade of the fourteenth century):

– бл(а)гооутробни с(ы)ноу мои ... м(а)т(е)рь ме симь прѣслав[ь]но сьдѣлаль ѥси правед[ь]ноу. тѣм[ь] же пріими слове мои м[о]лѥниѥ (*O, pitiful Son of mine ... You have made me strangely the righteous mother of these men, therefore accept, o Word, my supplication*).

– дльгь кои м(а)ти н(ы)нꙗ просиши. м(и)л(о)сть которимь с[ь]пѣшиши wт(ь) мене. недос(то)ини сіи чловѣколюбиꙗ всакого соуть... (*What debt do you ask, o Mother? For whom do you seek mercy of me? They are unworthy of any philanthropy*).

– вѣмь се вл(а)д(ы)ко и с(ы)не нь раскаꙗвше се... (*That I know, o Lord and Son, but they have repented*).

– послоушають м(а)ти ... азь же тебе ради сию чл(о)в(ѣ)колюб[ь]нѣ бл(а)г(о)д(а)ть н(ы)нꙗ wбично ꙗко м(а)т(е)ри подаю (*I shall obey, o Mother ... For thy sake I now philanthropically give this grace, as it is the custom /one's mother to obey/*).

– ...поклаꙗѥм[ь] се с(ы)ноу славѣ твоѥи (*We worship, o Son, Thy Glory*).

For the dating of the quoted euchologion from Dečani cf. D. Bogdanović, *Inventar ćirilskih rukopisa u Jugoslaviji (XI–XVII veka)*, Belgrade 1982, Nr. 1563. One of the oldest Greek manuscripts containing the text of this kanon by Philotheos is kept in the Historical Museum in Moscow (*Synod. gr. 349*, fol. 12–14), cf. A. Gorskiĭ, K. Nevostruev, *Opisanie slavianskih rukopiseĭ Moskovskoĭ Sinodal'noĭ biblioteki*, otd. III/1, Moscow 1869 (reprint Wiesbaden 1964), 179–180; Prokhorov, *K istorii*, 143.

[186]Cf. J. Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance*, Paris 1977, 199–245. It seems useful at this point to call to mind the conclusion derived from our analyses, according to which the dialogue recorded on the scroll of the Mediatrix was not included in the liturgical books used in the Serbian mediaeval church. Cf. pg. 35 supra. In this context that fact becomes especially interesting, having in mind that the works of Romanos the Melode were practicelly excluded from the liturgy already at the beginning of the ninth century, quite a while before the times of Cyril and Methodius and the first translation of liturgical books into the Slavonic language. It is also necessary to draw attention metrical analysis as one of the possibilities in the future search for the origins of the dialogue in verse found on the scroll of the Virgin Mediatrix, cf. note 154 supra.

[187]La Piana, *Le rappresentazioni sacre*, 9 et passim.

[188]Ibid., 52–152; idem, *The Byzantine Theater*, Speculum XI/2 (1936), 176 sq.

[189]For example, the literary work Χριστός πάσχων, whose authorship and dating is disputable (it is traditionally ascribed to St. Gregory of Nazianzos, but most of the scholars believe that it originates from the eleventh or the twelfth century), recounting in the form of a drama the story of Christ's passion and resurrection, does contain a dialogue between the Virgin and Christ, but here the conversation is inspired by the sufferings of the Son and not by the subject of mediation, cf. *Grégorie de Nazianze, La passion du Christ. Tragédie*, ed. A. Tuilier, Paris 1969 (S. C. 149), 182–203, 298–301. For the dating of this work and the question of religious theatre in Byzantium in general cf. La Piana, *Byzantine Theater*, 171–211; E. Wellesz, *Nativity Drama of Byzantine Church*, Journal of Roman Studies 37 (1947), 145–151; M. M. Velimirović, *Liturgical Drama in Byzantium and Russia*, DOP 16 (1962), 351–377; A. P. Kazhdan, *Kniga i pisatel' v Vizantii*, Moscow 1973,

On the other hand, literary works of eschatological contents, which most often very explicitly express the subject of intercession, exceptionally rarely contain a dialogue between Christ and the Virgin.[190] The most significant exception is the so called Apocalypse of the Virgin, one of the most popular works of mediaeval literature, famous for its numerous Greek, Slavonic, Ethiopian and Armenian redactions.[191] Based on the subject of older apocalyptic texts, above all on the Apocalypse of St. Paul, it was probably created shortly after the Council of Ephesus which definitely established the cult of the Virgin.[192] The oldest preserved Greek text dates from the eleventh century.[193] The contents of this text could, in short, be recounted as follows.[194] On the Mount of Olives the Virgin prays to Christ that he may send her an angel which would show her the suffering of the sinners. Having seen the many miseries of men, Mary asks that she be brought before Christ whereupon they engage in a long dialogue in which the Mother begs her Son to pardon the sinners. Just as in the text on the scroll, after a prolonged recalcitrance Christ agrees on account of his Mother's supplication, and, in the end, the Virgin expresses her gratitude.[195] Elements of the dialogue found in the Apocalypse of the Virgin appear also in texts which are, to an extent, based on that apocryph (the legends of the Dormition of the Virgin,[196] Questions on

---

122–127; A. Karpozilos, A. Kazhdan, *Theater*, in: ODB, 3, 2031 (with the latest bibliography).

190 On the works of eschatological character in East Christian literature cf. N. Pokrovskiĭ, *Strashnyĭ sud v pamiatnikakh vizantiĭskago i russkago iskusstva*, Odessa 1887, 1–97; I. IA. Porfir'ev, *Apokrificheskiia skazaniia o novozavetnykh litsakh i sobytiiakh po rukopisiam Solovetskoĭ biblioteki*, S.–Petersburg 1890, 104–113; G. Millet, *La dalmatique du Vatican. Les élus, images et croyances*, Paris 1945, 14–19 et passim; H.–G. Beck, *Kirche und Theologische Literatur in byzantinischen Reich*, München 1959, 283, 319–320; B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrhunderts. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien 1966, 28–71, 79–103, 145–164, 172–210.

191 Because of its imaginative vision of infernal sufferings and the mediation of the Virgin before Christ the Judge, the Apocalypse of the Virgin has mainly been treated as an apocryphal work. Such a viewpoint is supported by the fact that it does appear in some of the later Slavonic indeces of "false" scriptures, cf. A. I. IAtsimirskiĭ, *Bibliograficheskiĭ obzor apokrifov v iuzhnoslavianskoĭ i russkoĭ pis'menosti*, I, S.–Petersburg 1921, 46–47. On the other hand, the Apocalypse of the Virgin has often been included in liturgical books and didactic miscellanies, along with the texts of the most esteemed Christian writers, cf., for example, A. H. Vostokov, *Opisanie Norovskikh rukopiseĭ*, Uchenyia zapiski vtorago otdeleniia Imper. Akad. nauk II/2, S.–Petersburg 1856, 105–106; I. I. Sreznevskiĭ, *Sbornik pouchenii XII veka*, in: idem, *Svedeniia i zametki o maloizvestnykh i neizvestnykh pamiatnikakh*, II, S.–Petersburg 1876, 196–212. On these and all other questions concerning the Apocalypse of the Virgin (ἡ ἀποκάλυψις τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου περὶ τῶν κολάσεων; in the Slavonic translation: хождение богородици по мѫкамь) cf. I. IA. Porfir'ev, *op. cit.*, 109–110; *Sochineniia N. S. Tikhonravova*, I: *Drevniaia russkaia literatura*, Moscow 1898, 201–204; N. K. Bokadorov, *Legendi o hozhdenii Bogorodicy po mukam*, in: Izbornik kievskiĭ, posviashchennyĭ Florinskomu, Kiev 1904, 39–94; M. R. James, *The Apocryphal New Testament*, Oxford 1960[7], 563–564; L. Müller, *"Die Offenbarung der Gottesmutter über die Höllenstrafen". Theologische Gehalt und dichterische Form*, Die Welt der Slaven VI/1 (1961), 26–39; A. de Santos Otero, *Die handschriftliche Überlieferung der altslavischen Apokryphen*, 1, Berlin–New York 1978, 188–195; E. Hennecke, *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, hg. W. Schneemelcher, Bd. II: *Apostolisches Apokalypsen und Verwandtes*, Tübingen 1989[5], 627.

192 For the dating of the apocryph cf. A. Vassiliev, *Anecdota graeco–byzantina*, I, Moscow 1893, XXXII–XXXV; Bokadorov, *op. cit.*, 43–50; I. Franko, *Apokrifi i legendi z ukrains'kikh rukopisiv*, t. IV: *Apokrifi eshatol'ogichni*, L'vov 1906, VIII–IX; *Stara bŭlgarska literatura*, t. I: *Apokrifi*, red. D. Petkanova, Sofiia 1981, 392–394; Hennecke, Schneemelcher, *op. cit.*, 627. About the Apocalypse of St. Paul, created it seems already in the fourth century cf. É. Turdeanu, *La "Vision de Saint Paul" dans la tradition littéraire des Slaves orthodoxes*, Die Welt der Slaven I/4 (1956), 401–430.

193 On Greek manuscripts with the text of the Apocalypse of the Virgin cf. Vassiliev, *op. cit.*, XXXII–XXXV; F. Halkin, *Bibliotheca hagiographica graeca*, t. III, Bruxelles 1955, 128–130; idem, *Auctarium BHG*, 1969, 259–260; idem, *Novum auctarium BHG*, 1984, 294–295. Checklists of Slavonic manuscripts are published by Santos Otero, *op. cit.*, 189–195, and D. Petkanova, cf. *Stara bŭlgarska literatura* I, 392–394. Incidentally, the oldest preserved version is of Ethiopian origin and dates from the seventh century, cf. James, *op. cit.*, 563–564; Hennecke-Schneemelcher, *op. cit.*, 627.

194 The Greek text of the legend is published by: I. I. Sreznevskiĭ, *Dopolneniia k obshchemu povremennomu obozreniu drevnikh pamiatnikov russkago pis'ma i iazyka*, Izvestiia Imp. Akad. nauk po otdeleniu russkago iazyka i slovesnosti X/5 (1863), 541, 551–578; Vassiliev, *op. cit.*, 125–134; N. Pernot, *Descente de la Vierge aux enfers*, Revue des études grecques 13 (1900), 234–256; M. R. James, *Apocrypha anecdota. A Collection of Thirteen Apocryphal Books and Fragments*, Cambridge 1893, 115–126; idem, *Apocryphal New Testament*, 563 (English resume only). A variation in the Cretan dialect of the Greek language is published by R. M. Dawkins, *A Cretan Apocalypse of the Virgin*, BZ 30 (1929–1930), 300–304. The old Slavonic versions of the text are published by: N. Tikhonravov, *Pamiatniki otrechennoĭ russkoĭ literatury*, II, S.–Petersburg 1863, 23–39; I. Franko, *op. cit.*, 124–172. Cf., also, Bokadorov, *op. cit.*, 64 sq.

195 It was already A. Kirpichnikov who thought that the text of the Virgin's Apocalypse played a very significant role in the creation of the iconographical type of the scroll bearing Virgin Mediatrix, cf. A. Kirpichnikov, *Deisus na Vostoke i Zapade i ego literaturnyia paralleli*, Zhurnal ministerstva narodnago prosveshcheniia 290, S.–Petersburg, noiabr' 1893, 15–19. The great Russian philologist did certainly go too far in his claim, although there is no doubt that the contents of the dialogue between the Virgin and Christ from the apocryph is essentially very close to that from the Mediatrix's scroll. As an illustration we render here a part of the apocryphal text, according to the oldest preserved Serbian translation (Odessa, Scientific library "Gorki", manuscript *Nr. 11*, fol. 20–32[v]), dated in the fifteenth century:

...и въздвиже рѹце свои [богородица] кь прѣстолѹ вл(а)д(ы)ч(ь)номоү. и възѹпи гл(агол)е (*and the Virgin lifts up her hands to the throne of the Lord and cries speaking*):

– ...пом(и)лѹи вл(а)д(ы)ко мїрь свои... (*Have mercy, o Lord, on Thy world*),

– не имамь их(ь) пом(и)лѹвати вь вѣкы, зане безаконїа вѣлїка сѹт(ь) (*I will never have mercy on them for they made great iniquities*),

– ...пом(и)лѹи вл(а)д(ы)ко хр(и)стїане. а законь твої сьблюдоше и заповѣдни твое сьхранїше (*Have mercy, o Lord, on the Christians. They have kept Thy law and Thy commandment observed*),

– слиши м(а)ти моꙗ б(огороди)це, аще к[ь]то сьтворїть грѣхь. и паки же покает' се. и азь пом(и)лоүю таковїе... (*Hear, o Mother of mine, Theotokos: if anyone does sin and then repent, I shall have mercy on them that are such*),

– ...пом(и)лѹи г(оспод)и грѣш[ь]нїки (*Have mercy, o Lord, on the sinners*),

– зарад(и) за многїе м(а)т(е)ре мое сльзи. и за с(вет)ых(ь) моих(ь) радү, ꙗко оүмолише ме, да имь ѥс(ь) покои... (*For the many tears of my mother and for the sake of my saints who have prayed to me, let them have rest*),

– ...слава ц(а)р(ь)ствїю ти вл(а)д(ы)ко... (*Glory to Thy Kingdom, o Lord.* In some Greek manuscripts this verse runs as follows: Εὐχαριστῶ σοι, κύριε ο Θεός μου, cf. Halkin, *Auctarium BHG*, 259).

The Serbian version of the text from the Odessa manuscript was published already in 1863. by Tikhonravov (*Pamiatniki*, II, 30–39). It shows considerable differences from the other Slavonic versions, and its Greek model is unknown, cf. *Sochineniia N. S. Tikhonravova*, I, 201–204. For basic information on the cited manuscript from Odessa cf. M. M. Kopilenko and M. V. Rapoport, *Slaviano–russkie rukopisi Odesskoĭ gosudarstvennoĭ nauchnoĭ biblioteki im. A. M. Gor'kogo*, Trudy Otdeleniia drevnerusskoĭ literatury XVI (1960), 550.

196 For apocrypha on the Dormition of the Virgin cf. C. Tischendorf, *Apocalypses Apocryphae*, Lipsiae 1866, 95–112; *Bibliograficheskie materialy sobrannye Andreem Popovym*, II, Chteniia v Imperatorskom obshchestve istorii i drevnosteĭ rossiĭskikh pri Moskovskom Universitete, 1880/III (1880), 1–165; Porfir'ev, *op. cit.*, 76–96, 270–295; S. Novaković, *Apokrifske priče o Bogorodičinoj smrti i još neke sitnice apokrifske*, Starine JAZU XVIII (1886), 189–200; M. Jugie, *La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge. Étude historico–doctrinale*, Città del Vaticano 1944, 103–171; Halkin, *BHG* III, 130–132, 167; A. de Santos Otero, *Die handschriftliche Überlieferung der altslavischen Apokryphen*, bd. 2, Berlin–New York 1981, 161–195. Although even the must widespread apocryphal text on the Dormition of the Virgin contains her address to her Son concerning the salvation of the faithful (cf. Tischendorf, *op. cit.*, 107–108; Popov, *op. cit.*, 19–21, 34–37, 60; Novaković, *op. cit.*, 198–199), the Arabic and the Syriac versions of the apocryph are, nevertheless,

the Seven Mortal Sins,[197] texts inspired by the Blachernai miracle of the intercession of the Virgin and the Life of St. Andreas the Fool[198]). There, however, the similarity with the text inscribed on the Virgin's scroll never rises above the level of a *locus communis.* We make a note of them here primarily because their contribution to the spread of the cult of the Virgin Mediatrix is yet to be investigated.

* * *

Where Lesnovo is concerned, the texts written on the books held by the figures of Christ as the receptor of the mediating supplication can easily be identified. They are, of course, Gospel quotations. In the narthex, the idea of the author of the programme is expressed quite clearly. Christ, marked with a characteristic epithet as the "Terrible Judge", bears on his book an inscription taken from that passage of Matthew's text (XXV, 34) which speaks most precisely of the Second Comming and the Last Judgement. Moreover, the chosen 34th verse emphasizes that the prayer of the Mediatrix has already been answered, for there Christ addresses those who have already been saved. Note should be made of the fact that this verse was only rarely used in Serbian churches. So far as we know, it was written out only in Dečani, once along with a quotation from John XIV, 12–13 in the monumental Deesis on the eastern wall of the naos,[199] and another time by the figure of Christ in the Last Judgement.[200] It may have been written out on the original donor's composition in the church of the Virgin at Studenica,[201] if indeed the sixteenth century painters found this text on the fresco dating from the times of St. Sava. Finally, we recall that according to the examples of usage of the Holy Scripture in Serbian written monuments, collected by Stanoje Stanojević and Dušan Glumac, the mentioned passage from Matthew (XXV, 24) was quoted in thirty three instances – in the works of our ancient writers, in charters, but mostly in various inscriptions.[202]

In the naos, allusion to the Terrible Judge is not so direct and the salvation of the faithful is of a conditional nature. Christ, namely, offers eternal life and salvation from eternal darkness only to those who follow Him, "the light of the world" (John VIII, 12). A closer explanation of the passage John VIII, 12 is found in the text of John's Gospel itself, especially in passages of chapter III, 16–18: "God so loved the world, that He gave His only begotten son, that whosoever believes in Him should not perish, but have everlasting life ... he that believes on Him is not condemned" and chapter V, 24: "He that hears my word, and believes on Him that sent me, has everlasting life, and shall not come into condemnation". John's Book of Revelation further explicates that "the light of life" (John VIII, 12) is an allusion to the New Jerusalem, in the "light" of which "the nations of them which are saved shall walk" and where "there shall be no night" (Revelation, XXI, 23–25; XXII, 5). The men who throughout the Orthodox East were entrusted with the care of church decorations understood well the meaning of verse 12 of chapter VIII from the Gospel of John and thus, very early on, began writing its words on books carried by Christ, painted next to the Virgin in the role of the mediatrix[203] (the mosaic from the narthex of St. Sophia,[204] the representations

closest to the Apocalypse of the Virgin in which the Mother of God, having seen the sufferings of humanity, prays to Christ in heaven for the salvation of all men, while he promises to fulfill that request, cf. *Sochineniia N. S. Tikhonravova* I, 204, note 61; Novaković, *op. cit.*, 189–190; James, *Apocryphal New Testament*, 219–226.

[197]Cf. S. Novaković, *Apokrifi kijevskoga rukopisa*, Starine JAZU XVI (1884), 91–92; idem, *Apokrifske priče*, 201–202; Gj. Polivka, *Opisi i izvodi iz nekoliko jugoslavenskih rukopisa u Pragu*, Starine JAZU XXII (1890), 203–204.

[198]The Intercession of the Virgin at Blachernai (*Pokrov*) is one of the Virgin's feasts which put the greatest emphasis on the mediating role of the Mother of God. The thematic quintessence of the feast is based on the Life of St. Andrew the Fool, where there is mention of the vision of the Virgin's intercession which this saint had in the celebrated church at Blachernai. For the text of the Life cf. PG 11, 621–888; *Velikiia minei chetii sobrannyia vserossiĭskim mitropolitom Makariem*, (= VMCh) oktiabr', dni 1–3, S.–Petersburg 1870, 80–237; the date of creation of this Life is uncertain – it is believed to have originated in the seventh or tenth century, cf. Arhiepiskop Vladimirskiĭ Sergiĭ, *Sviatyĭ Andreĭ Khrista radi iurodivyĭ i prazdnik Pokrova presviatyia Bogoroditsy*, S.–Petersburg 1898, 3–54; G. de Costa–Louillet, *Saints de Constantinople aux VIIIe, IXe et Xe siècles*, Byzantion 24/1 (1954), 179–214; Halkin, *BHG* I, 35–37; A. Kazhdan and N. Patterson Ševčenko, *Andrew the Fool*, in: ODB, 1, 93 (with the recent bibliography).

Since the feast of the *Pokrov* is not included in Greek menologia, nor is this feast mentioned in Byzantine sources, it was long believed that it must have been established in Russia, where it has enjoyed great popularity since the middle of the twelfth century, cf. Arhiepiskop Sergiĭ, *op. cit.*, 55–88; L. Mirković, *Heortologija ili istorijski razvitak i bogosluženje praznika pravoslavne istočne crkve*, Belgrade 1961, 57–60; N. N. Voronin, *Iz istorii russko–vizantiĭskoĭ tserkovnoĭ bor'by XII v.*, Vizantiĭskiĭ vremennik 26 (1968), 208–218. Only recently attempts have been made to tie this cult to Constantinople, cf. J. Wortley, *Hagia Skepe and Pokrov Bogoroditsi. A curious coincidence*, Analecta Bollandiana 89/1–2 (1971), 149–154; Grabar, *Une source d'inspiration*, 152–162. To Grabar's arguments in favor of the hypothesis that the vision of the *Pokrov* of St. Andrew the Fool was originally celebrated in Byzantium we add here the testimony of Pachomius, a Serbian writer from the fifteenth century, who, in his Sermon on the *Pokrov* of the Virgin, unambiguously states the feast was established by the holy fathers in Constantinople, cf. *VMCh*, oktiabr', dni 1–3, 17–23.

Finally, we should mention that the mediating address of the Virgin to Christ on behalf of mankind appears both in the text on the miracle of the *Pokrov* from the synaxaria and in the Sermons for that feast, cf. *VMCh*, oktiabr', dni 1–3, 4–231. Disregarding the *loci communes*, however, it bears no similarity to the texts found on the Mediatrix's scroll. An exception to the rule is the text written apparently during the eighteenth century on the subsequently painted scroll of the Virgin of Andreĭ Bogoliubskiĭ, cf. our note 37 supra; Voronin, *op. cit.*, 215.

[199]Petković and Bošković, *op. cit.*, II, 55, pl. XC (Petković); G. Babić, *O živopisanom ukrasu*, 34; B. Todić, *Tradition et innovation dans le programme et l'iconographie des fresques de Dečani*, in: *Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka*, Belgrade 1989, 264–265.

[200]Petković and Bošković, *op. cit.*, II, 53–54, pl. CCLXXIV (Petković).

[201]V. R. Petković, *Manastir Studenica*, Belgrade 1924, 45.

[202] St. Stanojević and D. Glumac, *Sv. Pismo u našim starim spomenicima*, Belgrade 1932, 615–617. It is interesting that the text written out on Christ's book in the naos of Lesnovo – the well known passage from the Gospel according to John (VIII, 12) – appears only three times in Serbian monuments, cf. ibid., 660.

[203]It was already St. Theodore Studites who pointed out, in one of his sermons against the enemies of the cult of icons, the 12th verse of the VIII chapter of the Gospel according to John as suitable for being written out on representations of Christ, cf. PG 99, 361–362 ('Αντιρρητικός Β. κατά εἰκονομαχῶν).

[204]For the mosaic on the tympanum above the Royal Portal of the narthex of St. Sophia at Constantinople cf. L. Mirković, *Mozaik iznad carskih vrata u narteksu crkve sv. Sofije u Carigradu*, Spomenik SAN 96 (1948), 42–50 (=*Das Mosaik über der Kaisertür im Nartex der Kirche der Hl. Sophia in Konstantinopel*, in: Atti dell VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II, Palermo 1951, 206–217); idem, *O ikonografiji mozaika iznad carskih vrata u narteksu crkve sv. Sofije u Carigradu*, Starinar IX–X (1959), 89–96. On other possible meanings of this mosaic cf. G. Osieczkowska, *La mosaique de la Porte Royale à Sainte–Sophie de Constantinople et la litanie de Tous les saints*, Byzantion 9/1 (1934), 41–83; A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 100–106; idem, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957, 239–241; Lazarev, *Istoria*, 72–73, 216 note 73; A. Cutler, *Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, University Park–London 1975, 5 sq; N. Oikonomides, *Leo VI and the Narthex Mosaic of Saint Sophia*, DOP 30 (1976), 153–172; Z. A. Gavrilović, *The Humiliation of the Leo VI the Wise (The Mosaic of the Narthex at*

of the Deesis of Cappadocian and Georgian churches from the eleventh and twelfth century,[205] Panagia tou Arakou at Lagoudera[206] etc.).

Apparently the quotation from John (VIII, 12) is most often found on Christ's books in instances where Christ himself is represented in a dialogue relationship with the Virgin Mediatrix. Apart from Lagoudera, we have already noted the examples from the naos of Lesnovo, Staro Nagoričino, Dečani, the Holy Apostles of Peć, St. Sophia of Ohrid and Mateič inscribed with the mentioned text. In other instances Christ's book is either closed (Karan, Baljevac, Rečani) or its text is no longer legible (Kurbinovo, St. Sophia in Trebizond, St. Nicetas near Skopje, Holy Savior in Prizren). In the narthex of Lesnovo, St. Nicholas in Manastir, Moutoullas and St. Nicholas Orphanos in Thessalonike other Gospel quotations were chosen for the inscriptions. However, retaining our approach in the interpretation of the representations from Lesnovo, we feel impelled to point out several other interesting examples of usage of the mentioned text from the Gospel of John in Serbian churches during the Middle Ages. In the apse of the Holy Apostles in Peć (around 1260), within the Deesis and right above the inscription of the archbishop Arsenije as the donor, an enthroned Christ holds an open book with **аꙁь ѥсъмъ свѣть мироу ходеи въ слѣдь мене**,[207] while a standing figure of Christ, a part of the donor's composition in the church of St. Peter in Ras (last quarter of the thirteenth century), offers an open book on which we see the following words **аꙁь есьмь свѣть всемꙋ мирꙋ ходеи по мнѣ не имать ⟨ход⟩ити**.[208] We can not entirely rule out the possibility that the enthroned figure of Christ in Sopoćani (around 1265), a part of the donor's composition, once also bore that very quotation from John, judging, at least, from its remaining opening word **аꙁ(ь)**.[209] Unfortunately, texts of other thirteenth century donors' compositions are today either damaged (Mileševa, Gradac) or belong to a later date (Studenica). Two representations of Christ from the fourteenth century are relevant for the subject of our discussion. In the King's church at Studenica (c. 1315), the figure of Christ appearing within the donor's composition carries a book from which, approximately seventy years ago, it was possible to read **аꙁь ѥсьмь свѣть миироу ходеи по мнѣ не имать ходити вь тмѣ**.[210] Finally, the half figure of Christ, specifically marked as the "Terrible Judge" placed in the lunette above the doorway connecting the western ambulatory nave and the naos of Gračanica (c. 1320) holds an open book with the quotation from John **аꙁь ѥсмь свѣ(ть) мироу ходеи по мнѣ не имать ходити вь тмѣ нь има**.[211] The undisputable connection of that figure of Christ with the scene of the Last Judgement covering the adjacent walls in Gračanica[212] clearly indicates that the quoted Gospel text is indeed a most direct allusion to the Second Comming. The extent to which these ideas were present among the more learned Serbs of the day becomes evident in the figure of Christ from Lesnovo. In the naos, the creators of the programme, probably bearing in mind the verses of John (III, 16 and V, 24), made a deliberate alteration of the closing lines of the common text. Instead of **свѣть животньи** (the light of life) they wrote **животь вѣчньи** (the eternal life), not hesitating to "correct" the evangelist himself.

* * *

The representations of the Virgin Mediatrix carrying a dialogue scroll and of Christ bearing the quotation from John (VIII, 12) in the naos of Lesnovo fit entirely into the general eschatological spirit orchestrated above all for the faithful visiting the church. Still, the unusual position of the donor's composition, as well as the Greek of the dialogue (other inscriptions on scrolls and books in the naos of Lesnovo are written out in Serbo–Slavonic[213]), point out the special intentions of those under whose commission the church was painted. By placing the donor's composition on the northern wall of the central space beneath the dome they practically tied the donor Jovan Oliver, bearing a model of the church and standing next to his patron the archangel Michael with a drawn-out sword,[214] to the programme of the altar screen. In fact, it is there that the Virgin intercedes on behalf of Oliver in the well known dialogue with Christ; she speaks what's more in his mother tongue.[215] Our understanding and explanation of the Virgin Mediatrix in the naos

---

Saint Sophia, Istanbul), CA 28 (1979), 87–94; R. Cormac, *Interpreting the Mosaics of S. Sophia at Istanbul*, Art History 4/2 (1981), 131–146.

[205] For Cappadocian and Georgian compositions of the Deesis with the text from John VIII, 12 on Christ's book cf. G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, II/2, Paris 1932, 397, 456, pl. 98/1, 126/1; T. Velmans, *L'image de la Deisis*, CA 29 (1980–1981), 53, 61, 84; CA 31 (1983), 142. The same text used to be inscribed on Christ's book in Deesis compositions of the eleventh and the twelfth century frescoes from southern Italy, cf. É. Bertaux, *L'art dans l'Italie Méridionale*, I, Paris 1904, 143, 147, fig. 56, 61; A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Roma 1939, 78, 103, 215–216, 224, fig. 26, 48, 137, 155.

[206] Cf. our note 41–43 supra.

[207] B. Todić, *Najstarije zidno slikarstvo u Sv. Apostolima u Peći*, ZLUMS 18 (1982), 34–35; Djurić, Ćirković and Korać, *op. cit.*, 33, 43–44, fig. 9 (Djurić). A reading of the inscription is missing in both works. For the inscription of archbishop Arsenije cf. G. Babić, *Liturgijski tekstovi ispisani na živopisu apside Svetih Apostola u Peći*, Zbornik zaštite spomenika kulture 18 (1967), 80, fig. 5.

[208] M. Ćorović–Ljubinković, *Živopis crkve svetoga Petra kod Novog Pazara*, Starinar XX (1970), 44, fig. 4. Judging from the remain of a few letters Christ was apparently marked as the "King of Glory", cf. ibid.

[209] Živković, *Sopoćani*, 13.

[210] Petković, *Manastir Studenica*, 59. Cf., also, G. Babić, *Kraljeva crkva u Studenici*, Belgrade 1987, 186, note 498, fig. 135.

[211] Todić, *Gračanica*, 107, 164, fig. 98; V. R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, II, Belgrade 1934, pl. LXI. We should call to mind here that the half figure of Christ in the tympanum of the entrance to the naos of Kalenić also holds a book with the same text, cf. B. Živković, *Kalenić. Crteži fresaka*, Belgrade 1982, 19 (the difference being that in Kalenić he forms a part of the Deesis).

[212] Todić, *op. cit.*, 164.

[213] Indeed, when speaking of the legend–inscriptions it must be noted that several of the saints in the lower zone are marked in Greek. They are SS. Constantine and Helena, St. Nicholas, St. Panteleimon and St. George, whose dress was used by one of the painter s to leave his signature X(E)IP ΖΩΓΡΑΦΟΥ <...>. For the painter's signature cf. G. Millet, *L'ancien art serbe*, Paris 1919, 31, fig. 16.

[214] This composition was discussed in particular by S. Gabelić, *Novi podatak* (our note 1), 57–61; cf., also, Djordjević, *O vlasteoskim spomenicima* (our note 1), 21–22.

[215] This premise of ours is based on the fact that the preserved material indicates that in the Serbian milieu, as a rule, the dialogue was written out in the Serbo-Slavonic language. It is found in Greek only in St. Nicetas near Skoplje. There, however, the texts on some other scrolls, those of the holy monks of the lower zone for example, are also written in Greek. The bilingual scroll of the Virgin from the gallery of Grigorius's narthex at Ohrid is exceptional. Although there are differing views on the ethnic origins of Jovan Oliver (cf. B. Ferjančić, in: *Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije*, VI, Belgrade 1986, 380–381), we decided that, of the three possible factors – the donor, the monks, the painter –the donor must have played a decisive role in determining the language of the dialogue in the naos of Lesnovo.

of Lesnovo is based on her representations found in the church of St. Demetrios in Thessalonike,[216] the Martorana in Palermo,[217] St. Anna in Trebizond,[218] and the Tetraevangelion Nr. 5 of the Iveron monastery (second half of the thirteenth century).[219] In all these instances, in her supplications she intercedes on behalf of the donors. In Thessalonike her prayer is of a general nature while in the other three instances it is quite specific. Moreover, the latest studies of the donor's composition in the naos of Mileševa show that the original concept did encompass a figure of the Virgin with a scroll,[220] just like that of the Iveron manuscript, but that in the course of painting this idea was abandoned. It is not impossible either that in Morača *veliki knez* Stefan Vukanović originally had the mediation of the Virgin bearing a scroll, as it appears today from the repainted donor's composition dating from the sixteenth century.[221] Concerning this issue, mention has already been made of the significance of representations of the Virgin Mediatrix in thirteenth century Nemanjid donors' compositions, in the church of the Virgin at Studenica,[222] in Mileševa,[223] Morača,[224] Sopoćani,[225] Gradac[226] and the church of St. Peter in Ras.[227] Excluding, naturally, her present appearance in Morača, in these churches she is never represented with a scroll. Her mediating role before Christ is, nevertheless, entirely clear. In addition, we must remember that in the church of St. Peter in Ras, and once probably in Sopoćani too, Christ holds a book with the familiar quotation from John (VIII, 12). In instances where Christ is shown together with the Virgin this appears to be the most often used evangelical text. The apsidal Deesis from the Holy Apostles of Peć is also interesting. Right above the special prayer of the donor, the archbishop Arsenije, there is an image of Christ with a book which, again, bears the quotation from John VIII, 12. Therefore, both the Virgin Mediatrix and the figure of Christ with the words of John were indeed well understood and widely employed in Serbian society of the thirteenth century. Moreover, a specific enhancement of the idea of the Virgin's mediation seems to have been characteristic of this milieu. It is achieved by introducing the figures of Serbian rulers as the new mediators. After all, beginning with St. Symeon Nemanja and his successors, the motif of intercession, at times even with the holding of hands, was certainly adopted from representations of the Virgin Mediatrix. Finally, the apogee of the Serbian understanding of the Virgin Mediatrix as a model is found in the naos of the church of St. Achilleios at Arilje, whose painted programme is outstanding in many ways. The western faces of the two western pilasters are painted with the standing figures of Christ (on the southern side) and St. Symeon Nemanja (to the north).[228] Demonstrating an obviously excellent understanding of the idea of mediation of the Nemanjid, the inventor of the programme of Arilje, identified almost certainly as Jevsevije, the bishop of Moravice, made rational use of the given space. He required, namely, that the figures of the donor's (king Dragutin's) grandfather, father and mother be painted on the southern wall of the western bay, facing Christ,[229] choosing at the same time the figure of St. Symeon, the progenitor of the dynasty, for the northern pilaster where it, too, faces Christ and bears a scroll inscribed with the words of the 11th verse of the XXXIV psalm.[230] Thus, by direct emulation of the dialogue relationship between the Virgin Mediatrix and Christ, which in this very church appears by the altar screen,[231] a unique Serbian spatial Deesis was created.[232]

In Serbian churches of the fourteenth century certain changes take place in donors' compositions as well as in the disposition of the standing figures of the lower zone. Three examples of the dialogue relationship between the Virgin Mediatrix and Christ are of exceptional significance for our interpretation of this scene in the naos of Lesnovo. They are found in the narthex of Staro Nagoričino, the exonarthex of Sopoćani and the western ambulatory nave of Dečani.[233] In Staro Nagoričino, on the western face of the outermost northwestern pillar, the figures of St. Eugraphus (to the north) and St. Stephen the Protomartyr (to the south) are painted next to the Virgin "Paraklesis",[234] while the figures of St. George "Gorgos" (to the north) and St. Benjamin (to the south) appear on the southwestern pillar next to Christ "the Saviour".[235] The northern wall of this space is designated for the donor's composition in which St. George, the patron of the church, extends a sword to the donor, king Milutin, shown bearing the model of the church and accompanied by queen Simonis.[236] A specific solution is also found in the exonarthex of Sopoćani. There, on the northern pilaster, the

---

216Cf. our note 14 supra.

217Cf. our note 65 supra.

218Cf. our note 65 supra.

219Spatharakis, *The Portraits*, 84–87, fig. 53–54.

220Cf. Djurić, *Srpska dinastija i Vizantija na freskama u Mileševi* (our note 90), 16, fig. 1.

221S. Petković, *op. cit.*, 42, 45, 243. The Virgin holds a scroll with the following text: **ѡ всебл(а)ги г(оспод)и примі приношеніе раба своего сего ꙗкоже примиль есї и вадови две цети**, which points to the parable on the widow's two mites (Luka XXI, 1–4). The deciphered inscriptions are based on documentary material gathered by our colleague Sreten Petković, to whom we extend our gratitude.

222This painting dates from the sixteenth century and it most certainly repeats the original from 1208/1209, cf. I. M. Djordjević, *Sveti Simeon Nemanja kao Novi Joasaf*, Leskovački zbornik XXXIII (1993), 159–166 (with previous bibliography).

223G. Babić, *Vladislav na ktitorskom portretu u naosu Mileševe*, in: *Mileševa u istoriji srpskog naroda*, Belgrade 1987, 9–15, fig. 1; cf., also, our note 93.

224Cf. our note 221.

225V. J. Djurić, *Sopoćani*, Belgrade 1991, 157, fig. 118.

226O. Kandić, *Manastir Gradac*, 41, fig. 28.

227M. Ćorović–Ljubinković, *Živopis crkve svetoga Petra*, 44.

228Okunev, *Aril'e*, 239; Živković, *Arilje*, 12; G. Millet and A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, III, Paris 1957, pl. 68, 3–4.

229Živković, *op. cit.*, 12–13; Millet and Frolow, *op. cit.*, 97, 1–2.

230Millet and Frolow, *op. cit.*, pl. 68, 3.

231Cf. our note 91.

232S. Radojčić (*Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Skoplje 1934, 30) and B. Todić (*Srpske freske s kraja XIII veka*, Zbornik Filozofskog fakulteta XVI–A /1989/, 74) are of a different opinion. They believe that here St. Symeon Nemanja leads "the dignitaries of the Serbian church", which were, indeed, painted on the northern wall of the western bay but they were also painted on the western wall.

233Of the listed examples only the Virgin Mediatrix from Staro Nagoričino holds a scroll, while in the other two cases the scroll is missing.

234Okunjev, *Gradja (1)*, 118, fig. 26; Kisas, *Srpski spomenici u Solunu*, fig. 6.

235Okunjev, *op. cit.*, 117; Kisas, *op. cit.*, fig. 4–5.

236On this composition cf. in particular V. J. Djurić, *Tri dogadjaja u srpskoj državi XIV veka i njihov odjek u slikarstvu*, ZLUMS 4 (1968), 68–76, fig. 1. Our text was already completed at the moment when the monograph of B. Todić came out of print. In that study the donor's composition is also tied to the holy personages painted on the western face of the two western pillars, cf. Todić, *Staro Nagoričino*, 121–122, fig. 8–14, 22–23, crt. 21.

Virgin Mediatrix is depicted along with St. Symeon the Stylites, St. Symeon Nemanja and the figures of king Uroš I and queen Jelena in monastic dress.[237] Christ, on the southern pilaster, is accompanied by the donors of the fresco decoration – "great king" Dušan, king Uroš and queen Jelena.[238] A special linking of the donor's composition to the dialogue relationship between the Virgin Mediatrix and Christ is also to be found in the western ambulatory nave of Dečani.[239] The outermost northwestern pillar bears an image of St. Tryphon,[240] the central northern pillar is occupied by the Virgin "Episkepsis",[241] while the southern pillar is taken up by a sword–bearing figure of Christ, marked as "Pantokrator", and accompanied by an inscription which reads **сїи мьчь кс(ть) оусѣкатель грѣхоумь** (this sword is the slayer of the sins).[242] Opposite the Virgin Mediatrix and Christ, the figures of St. Nicholas and St. John the Forerunner stand on the pilasters by the entrance to the naos.[243] The outermost southwestern pillar bears a standing figure of St. Stephen the Protomartyr.[244] It appears here not only because of the sarcophagus of Stefan Uroš III Dečanski, the donor, and his wife[245] but just as much because of the donors' composition,[246] with figures of Stefan Dečanski and Dušan carrying the model, standing on the southern wall, and those of the "young king" Uroš, queen Jelena and probably Symeon Uroš (Siniša) on the western. Mention should be made of the fact that the holy ancestors of the donor – St. Symeon Nemanja, St. Sava and the Holy King Milutin also appear on the southern wall of the naos.[247]

So far as it can be deduced from this brief description, the linking of the donor's composition with the dialogue relationship of the Virgin Mediatrix and Christ was familiar to the Serbian milieu prior to the painting of the naos of Lesnovo. These examples also show that, apart from the Virgin, other saints can take up the role of indirect patrons. In Staro Nagoričino and Dečani this role is assigned to St. Stephen the Protomartyr, as the patron of the dynasty and the state. St. Benjamin in Staro Nagoričino and St. Symeon the Stylites in Sopoćani are somewhat specific. The first appears as the patron of Veniamin, the hegoumenos of Staro Nagoričino who saw to the decoration of the church,[248] and the other on account of St. Symeon Nemanja whose namesake and role model he was.[249] Just as it had been during the thirteenth century, in Sopoćani and in Dečani emphasis was placed on the holy ancestors of the donors, equally with the idea of "intercession". Thus, the appearance of the dialogue relationship between the Virgin Mediatrix and Christ in a given painted programme should be viewed not only in the undoubtedly basic function of its general eschatological connotation intended for all the faithful, but it must also be linked to those under whose commission the programme was executed, above all the donor. At this point we would like to mention two other cases of indirect mediation. In Gračanica, as it has already been pointed out, the Virgin Mediatrix shares the pillar with the figure of St. Ignatius, the namesake and patron of Ignjatije, the bishop of Lipljan, who took care about the painting of the church.[250] A similar feat was performed in the fresco decoration commissioned by patriarch Joanikije in the church of the Holy Apostles at Peć. Christ the "Saviour of the World" on the southern pilaster is flanked by St. Ioannicius, the donor's patron,[251] while the northern is taken up by the Virgin, bearing a scroll containing the dialogue, and a figure of Christ of True Hope. Finally, we believe that this spatial linking of the dialogue relationship between the Virgin Mediatrix and Christ to the donors was also carried out in the Panagia tou Arakou on Cyprus,[252] the Agioi Anargyroi at Kastoria,[253] Mateič,[254] Treskavac.[255] It seems to us

---

[237]Živković, *Sopoćani,* 38.

[238]Ibid., 39.

[239]The painted programme of the western ambulatory nave is discussed in particular by D. Popović, *Srpski vladarski grob u srednjem veku*, Belgrade 1992, 103–111.

[240]M. Marković, *Pojedinačne figure svetitelja u naosu i paraklisima*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Gradja i studije* (in print).

[241]Petković and Bošković, *Manastir Dečani*, 25, pl. CLIV (Petković); Pallas, *Die Passion*, 127–128; D. Popović, *op. cit.*, 110.

[242]Petković and Bošković, *op. cit.*, 24, pl. CLV (Petković); Pallas, *op. cit.*, 127–128; D. Popović, *op. cit.*, 110. On this representation of Christ cf. in particular I. G. Passarelli, *Nota su di una raffigurazione del Pantokrator a Dečani*, Orientalia christiana periodica 49/1 (1978), 181–189.

[243]Petković and Bošković, *op. cit.*, 21, pl. CXXXVIII, CXL (Petković); D. Popović, *op. cit.*, 110

[244]Petković and Bošković, *op. cit.*, 27 (Petković).

[245]D. Popović, *op. cit.*, 110, does not take into consideration the representation of the Protomartyr which we believe to be extremely significant. It is discussed by D. Vojvodić, *Prilog poznavanju ikonografije i kulta sv. Stefana u Vizantiji i Srbiji*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Gradja i studije* (in print). Incidentally, the main image of the patron of the house of the Nemanjid and the state is located in its usual place by the altar screen, cf. G. Babić, *O živopisanom ukrasu*, 34, 35, crt. 11.

[246]G. Babić, *Les portraits de Dečani représentant ensemble Dečanski et Dušan*, in: *Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka*, Belgrade 1989, 274.

[247]From a number of studies dedicated to this ensemble we cite here G. Babić, *op. cit.*, 273–278, fig. 1–2, and D. Popović, *op. cit.*, 108 (both works with previous bibliography). For the identification of the unknown person standing next to queen Jelena as Symeon Siniša cf. in particular B. Todić, *O nekim preslikanim portretima u Dečanima*, Zbornik Narodnog muzeja XI–2 (1982), 60–65; D. Vojvodić, *Portreti vladara, crkvenih dostojanstvenika i plemića,* in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana*, 265–275. On the representations of St. Symeon, St. Sava and king Milutin cf. Petković and Bošković, *op. cit.*, 21, pl. CXXXV–CXXXVI.

[248]Cf. our note 140.

[249]On that subject cf. in particular I. M. Djordjević, *Sveti stolpnici u srpskom zidnom slikarstvu srednjeg veka*, ZLUMS 18 (1982), 46–51.

[250]Cf. our note 159.

[251]Todić, *Patrijarh Joanikije*, 92–94. Bearing in mind this example of indirect mediation we are inclined to suppose that in the church of St. Nicholas in 1673/1674, zographos Radul did, to an extent, copy the original paintings commissioned by archbishop Danilo II towards the very end of his life, in the year 1337. There the Virgin Mediatrix with the dialogue text (her figure included in the spatial Deesis by the altar screen) stands in front of Danilo II, introducing him first of all to St. Daniel the Stylites, painted next to the figure of the Virgin on the western face of the northern pilaster, cf. Radovanović, *Crkva Sv. Nikole* (our note 136), 33–34; *Istorija srpskog naroda*, III/2, color plate XXXVIII; A. Ethemi, *Restaurimi dhe konservimi i pikturave murale në kishën e Shën Nikollës në Patrikanën e Pejës*, Starine Kosova i Metohije VIII (1987), fig. 8, ill. 6–7. If we take into consideration the fact that Danilo II built a special chapel dedicated to his namesake and patron, St. Daniel the Stylites, in the tower raised in front of the narthex (cf. Arhiepiskop Danilo, *Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih*, Belgrade 1935, 283), it appears that our hypothesis is not entirely without ground.

[252]Right next to the representation of Christ Antiphonetes on the southern wall we find the fresco–icon of the Virgin Arakiotissa with a long donor's inscription (cf. A. Stylianou and J. A. Stylianou, *op. cit.*, 159, fig. 85), so that the figure of St. John the Forerunner had to be placed on the northern wall by the Virgin Mediatrix.

[253]The Virgin Mediatrix stands on the western side of the passage leading from the main nave into the southern nave, in which the western wall is occupied by the figure of Christ "Pantokrator". At his feet is the figure of the donor Theophilos Lemniotes as a monk, cf. our notes 19 and 20.

[254]Next to Christ "the Judge" on the southern pillar, the donors Dušan, Jelena and Uroš stand on the southern wall, cf. Okunjev, *Gradja (2)*, 109; Millet and T. Velmans, *La peinture*, IV, pl. 97–98.

[255]The example from Treskavac is unusual. There the donor's composition appears as a separate ensemble on the northern part of the facade of the

that the narthex of the Dečani church can also be included in this group.[256]

By its specific, defined extensions, the programme and iconographical solution of the dialogue relationship between the Virgin Mediatrix and Christ found in the narthex of Lesnovo supplements the desired vision accomplished in the naos. There the Virgin Mediatrix with the dialogue text "intercedes" before an enthroned Christ marked as Ο ΦΟΒΕΡΟС ΚΡΙΤΗС, thus clearly indicating the hour of the Last Judgement. Moreover, it is possible to link the donor Jovan Oliver with the painted ensemble on the two eastern pilasters. The location of the Virgin and Christ in this spot is common. What is entirely unusual is the appearance of the figures of St. John the Forerunner (to the south) and St. John the Theologos (to the north) on the inner faces of these pilasters, i.e. on the faces flanking the path to the naos.[257] It must, however, be said that joint representations of these two saints appear already in previous monuments, for example in the Thessalonike church of St. Nicholas Orphanos[258] or in Gračanica.[259] Moreover, the figure of St. John the Forerunner from the narthex of Lesnovo could have had the function of establishing a spatial Deesis just as it had been conceived in the church of St. Nicholas Orphanos,[260] and Gračanica.[261] We thus come to the figure of St. John the Theologos painted as the counterpart of St. John the Forerunner. In our opinion, such a programme solution – the Virgin Mediatrix/St. John the Theologos and Christ the "Terrible Judge"/St. John the Forerunner[262] – has a specific connotation. Its desired intention was to allude to the donor Jovan Oliver,[263] although references to Jovan, the bishop of Zletovo, in whose time the building and perhaps even the painting of the narthex had begun, can not be ruled out.[264] In any case, the figures of the two St. Johns in such an arrangement, analogous to what we have already observed in Gračanica (St. Ignatius – the Lipljan bishop Ignjatije) and in the Holy Apostles at Peć (St. Ioannicius – the Serbian patriarch Joanikije), play the role of indirect intercessors.[265] The portrait of the donor Jovan Oliver depicted accompanied by his wife and sons painted in the lower zone of the northern wall of the narthex is linked with the decoration of the pilasters.[266] As in the naos, one can almost say that he stands "behind" the Virgin Mediatrix. If, to this, we add the specific image of an enthroned Christ, accentuated in his accompanying inscription as the "Terrible Judge" and bearing a text from Matthew (XXV, 34), most directly indicating the expected Second Comming,[267] What we have is a rounded off picture of the understanding and the usage of the dialogue relationship between the Virgin and Christ in the Lesnovo narthex – a concept sought by both the donor despot Jovan Oliver, the most powerful nobleman of Dušan's empire, and the learned circle of the bishops of Zletovo. In connection with this it must be said that it has already been well noticed that "in Byzantine paintings known to-date, the usual formula of direct mediation of the Virgin or the saints before Christ is used in the votive pictures of noblemen and monks".[268] Bearing in mind that both Virgin and Christ pairs from Lesnovo were commissioned by a member of the aristocracy this is also one of the reasons why we insisted on listing here examples commissioned by donors from these two groups. It is equally clear that the first Nemanjid donors' compositions were based upon models offered by Byzantine representations of noblemen and monks and these schemes lived on almost until the close of the XIII century. From then on a new "spatial" scheme of the Virgin's "intercession" is employed in the Serbian milieu, alluding as much to the congregation of the faithful as to the donors as individuals. We believe that in this respect the examples from Lesnovo, to which we have devoted this study, stand out as the apogee of the new concept of sacral space.

* * *

In the very end, attention is due to the handkerchief carried by the Virgin Mediatrix. The presence of a handkerchief in the Virgin's hand is, naturally, not uncommon. This motif was employed early in Christian art.[269] Already at the beginning of the sixth century in the catacomb of Commodilla in Rome the Virgin, depicted with Christ on a throne, holds a handkerchief (Fig. 27).[270] The same detail appears also in

---

chapel of *tepčija* Dragoslav. Christ appears in the lunette above the entrance while the Virgin Mediatrix occupies a niche next to him, cf. M. Gligorijević, *Slikarstvo tepčije* (our note 94), 48–49.

[256]In Dečani, the representation of Christ on the southern pilaster is accompanied by *The Tree of Nemanja*, cf. Petković and Bošković, *op. cit.*, 2, pl. CXXI, LXXIII (Petković).

[257]Okunev, *Lesnovo*, 243; A. Tsitouridou, *op. cit.*, fig. 134–135.

[258]A. Tsitouridou, *op. cit.*, 80–82, fig. 16–17. In this church St. John the Theologos is also represented among the evangelists, on arches separating the naos and the lateral ambulatory naves, cf. A. Tsitouridou, *op. cit.*, 190, fig. 79.

[259]Todić, *Gračanica*, 128, fig. 74–75.

[260]A. Tsitouridou, *op. cit.*, 81.

[261]Todić, *op. cit.*, 127, ties the image of St. John the Forerunner with the representation of St. Stephen the Protomartyr located on the same wall but north of the altar, and not with the figures of Christ and the Virgin located on the pillars by the altar screen. Likewise, he interprets the figure of St. John the Theologos in Gračanica in association with St. Andrew, again on the northern part of the eastern wall of the naos, mentioning that they were held in special reverence by the church of Constantinople.

[262]The distribution is the same as in St. Nicholas Orphanos, the only difference being that there we deal with representations by the altar screen, cf. A. Tsitouridou, *op. cit.*, 80–82, fig. 14–17.

[263]On the relation of Jovan Oliver to these two saints cf. Djordjević, *Zidno slikarstvo*, 94, 96.

[264]This conclusion is based on several facts. First, the bishopric of Zletovo with its seat in Lesnovo was established in 1347, cf. M. Janković, *Episkopije i mitropolije Srpske crkve u srednjem veku*, Belgrade 1985, 63–67 (with sources and previous bibliography). Second, the figures of two Zletovo bishops, Jovan and Arsenije, were painted in the southwestern corner of the narthex of Lesnovo, cf. G. Babić, *Nizovi portreta srpskih episkopa, arhiepiskopa i patrijaraha u zidnom slikarstvu (XIII–XVI v.)*, in: *Sava Nemanjić – sveti Sava. Istorija i predanje*, Belgrade 1979, 329–330, and since Arsenije is mentioned in an inscription dating from the year 1353, it clearly follows that Jovan was the first bishop of Zletovo. Third, the narthex must either have been built in 1347 or 1348, because it was decorated in 1349.

[265]The holy namesakes of donors are discussed in particular by B. Todić (*Patrijarh Joanikije*, 92–93; idem, *Freska sv. Nikodima iz Hilandara i problem datiranja slikarstva katolikona*, ZLUMS 21 /1985/, 97–100) and I. M. Djordjević (*op. cit.*, passim).

[266]Okunev, *Lesnovo*, 244–245; *Istorija srpskog naroda*, I, 1981, color plate XLI.

[267]Cf. supra.

[268]G. Babić, *Vladislav na ktitorskom portretu*, 12.

[269]About the motif of the handkerchief in the hand of Virgin cf. E. N. Tsigaridas, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφικής του 12ου αιώνα*, Thessalonike 1986, 37–39; M. Tatić-Djurić, *Les icones de la Vierge à Studenica*, in: *Studenica i vizantijska umetnost oko 1200. godine*, Belgrade 1988, 200, 202.

[270]A. Grabar, C. Nordenfalk, *Le Haut Moyen âge du quatrième au onzième siècle*, Genève 1957, 46.

later times, whether in representations of the Orans (for example in the church of the Dormition in Nicaea, St. Sophia in Kiev, Cefalu, Monreale, Nereditsa, the Virgin's church in Studenica, St. Nicholas in Prilep, Gračanica, St. Demetrius in Peć, Lesnovo, Dečani, etc.),[271] the Virgin and Child (for example in Scta Maria Antiqua in Rome, the Dormition church in Nicaea, St. Sophia in Constantinople, St. Sophia in Thessalonike, Daphni, Torcello, Lagoudera on Cyprus, the church of Porta Panagia near Trikkala, the King's church in Studenica, etc.),[272] various composition comprising the figure of the Mother of God (in the Ascension scene from the Rabbula Gospels, Bawit and St. Sophia in Thessalonike, the Annunciation from the Etchmiadzin Gospel; the Nativity from Hosios David in Thessalonike, Asinou, Moutoullas; a scene from the Akathistos cycle in Elasson; the Descent from the Cross in Nerezi; the Crucifixion on the Sinai icon, in Daphni, Aquileia, Bojana)[273] or the Deesis (in St. Sophia in Constantinople, Kurbinovo, St. Peter of Koriša)[274]. As far as the Virgin Mediatrix in a dialogue relationship with Christ



Fig. 27 Virgin with Christ. Rome, the catacomb of Commodilla

is concerned, prior to the naos of Lesnovo she is shown with a handkerchief in her hand in the Agioi Anargyroi in Kastoria and in Kurbinovo, while the example from the gallery of Grigorios's narthex of the St. Sophia in Ohrid is somewhat more recent than that of Lesnovo.[275]

In reaching an answer to the question of the origins and the meaning of this iconographical motif it is not necessary to engage in a deeper analysis. Namely, it was already in ancient Rome that the use of handkerchiefs was reserved only for members of the higher classes of society and, from the time of Catullus until the beginning of the fifth century, it was regarded as an object of greatest luxury.[276] It is important to underline that this applies primarily to the *sudarium*, a piece of cloth used for wiping tears, sweat and other impurities from the face.[277] Terms such as *mantele* and *mappa*

---

[271]For examples from Nicaea and Cefalu cf. Lazarev, *Istoriia*, T. 264, 299; for examples from Kiev, Monreale and Nereditsa cf. N. P. Kondakov, *Ikonografiia*, II, fig. 8, 43, 179. For the example from Studenica cf. M. Tatić-Djurić, *Les icones*, fig. 7; for St. Nicholas at Prilep cf. eadem, *Vrata Slova. Ka liku i značenju Vlahernitise*, ZLUMS 8 (1972), fig. 16; for Gračanica cf. Todić, *Gračanica*, T. I; for the church of St. Demetrius at Peć cf. M. Tatić-Djurić, *L'inspiration littéraire dans l'iconographie mariale*, in: *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV siècle*, Belgrade 1987, 44–45, fig. 3; for Dečani cf. Petković and Bošković, *Manastir Dečani*, T. CLXVIII. The example from the apse of the Lesnovo church where the Virgin is signed as ΑΧΗΡΟΠΟΙΗΤΟC is cited from our notes. The handkerchief is held also by the Virgin Orans from the marble relief found in the vicinity of Volos, cf. R. Lange, *Die Byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen 1964, 115–117, Nr 144.

[272]For examples from Scta Maria Antiqua, Torcello and the Porta Panagia cf. Kondakov, *op. cit.*, I, fig. 180–186, II, fig. 89, 154; for St. Sophia of Thessalonike cf. Grabar, *L'iconoclasme*, fig. 123; for examples from Nicaea and St. Sophia of Constantinople cf. Lazarev, *Istoriia*, t. 81, 121, 135, 183, 290; for Dafni cf. A. Xyngopoulos, *Το ψηφιδωτόν της Πλατυτέρας εν τη μονή Δαφνίου*, Αρχαιολογική Εφημερίς 1934–1935 (1936), 135, fig. 1–3; for Lagoudera cf. A. Stylianou and J. A. Stylianou, *op. cit.*, fig. 97; for the King's church at Studenica cf. G. Babić, *Kraljeva crkva*, 114, fig. 66.

[273]For examples from the Rabula Gospels, Bawit and the Etchmiadzin manuscript cf. Kondakov, *op. cit.*, I, fig. 103, 108, 153–154; for St. Sophia at Thessalonike cf. Grabar, *L'iconoclasme*, fig. 126; for the church of Hosios David cf. Tsigaridas, *op. cit.*, fig. 6; for Asinou cf. A. and J. A. Stylianou, *op. cit.*, fig. 66; for Moutoullas cf. D. Mouriki, *The Wall Paintings*, fig. 13; for Elasson cf. E. C. Constantinides, *Elasson* (our note 53), pl. 87; for Nerezi cf. Djurić, *Vizantijske freske*, fig. 7; for the Sinai icon cf. Weitzmann, *The Monastery* (our note 13), pl. XXV, LXXXIX, XCb; for Dafni cf. E. Diez and O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas & Daphni*, Cambridge, Mass. 1931, fig. 99, 101; for Aquileia cf. R. Van Marle, *Le scuole della pittura italiana*, I, Milano 1932, fig. 122; for Bojana cf. A. Grabar, *Boianskata cmrkva*, Sofiia 1978², T. XXV–XXVI. Since we believe that the appearance of the handkerchief in the Virgin's hand in the scene of the Crucifixion is very significant for the interpretation of the Lesnovo representation of the Virgin Mediatrix we cite here three better known examples produced in the enamel technique. They are found on the central part of the composite icon from the Ermitage (cf. A. V. Bank, *Vizantiiskoe iskusstvo v sobraniiakh Sovetskogo Soiuza*, Leningrad–Moscow 1966, fig. 187), the enamel plate from Munich (cf. K. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert*, Recklinghausen 1967, Taf. 51) and the cover of the icon representing the Dead Christ from the Holy Sepulcre in Jerusalem (cf. ibid., Taf. 53).

[274]For the Deesis in the space above the southern vestibule of St. Sophia cf. P. A. Underwood, *Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul 1954*, DOP 9–10 (1956), 291–292, fig. 106; for Kurbinovo cf. Grozdanov – L. Haderman Misgviš, *Kurbinovo*, 50, 67–68, fig. 65; for St. Peter of Koriša near Prizren cf. Djurić, *Najstariji živopis*, 182, fig. 7–8 (Djurić reliably ties the handkerchief in the Virgin's hand to the representations of the Mediatrix in Kurbinovo and the Agioi Anargyroi at Kastoria).

[275]Exemplifying the perseverance of tradition of ancient iconographical models, the painters of the two fifteenth century churches from Kastoria dedicated to St. Nicholas (*tou Magaleiou* and that of nun Eupraxia), depicted the Virgin within the scene of the imperial Deesis with a handkerchief in her hand, cf. Pelekanides, *op. cit.*, fig. 172b, 186a.

[276]On the use of the handkerchief in antiquity cf., for example, E. Cahen, *Orarium*, in: *Dictionnaire des antiquites grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, dir. C. Daremberg and E. Saglio (= DS), IV/1, Paris 1918, 223–225.

[277]Although the terminology of the ancient Romans makes no great distinction between the towel, the handkerchief, the napkin and the head scarf, preserved sources indicate that the piece of cloth used for wiping the face was most often called the *sudarium* (sudor, oris, m. = sweat). Before it was transformed into a liturgical term, the *orarium* (os, oris, n. = face, cheek) was the synonym for the *sudarium*, although other words were in use as well, for example: *mantilium, mappa, mappula, gausape, facitergium, manutergium*, etc., cf. E. Cahen, *op. cit.*, 223–224; E. Pottier, *Mantele*, in: *DS* III/2, Paris 1918, 1579; E. Schuppe, *Orarium*, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, bearb. G. Wissowa (= Pauly–Wissowa Realencyclopädie),



Fig. 28 Serena, the adopted daughter of emperor Theodosios I and Stilicho's wife. Monza, the cathedral, the so-called Stilicho diptych



Fig. 29 The ladies of Theodora's court. Ravenna, San Vitale church

were most often used to denote towels or napkins for the hands,[278] while in later times the term *mappa* was used for the textile spread on the table during meals.[279] During the late days of the Roman Empir, the *sudarium* becomes an indispensable part of dress; those entering the imperial palace always carried with them a small piece of cloth meant to be used as a handkerchief.[280] The significance of the *sudarium* in etiquette is reflected on portraits of respectable ladies in the works of late antique art. Serena, the adopted daughter of emperor Theodosios I, is shown with a handkerchief in her hand (Fig. 28) on the so–called Stilicho diptych from the cathedral of Monza (around 400),[281] and the *sudarium* is sported by the figure of a woman personifying one of the churches (ECCLESIA EX GENTIBUS) in Scta Sabina in Rome (first half of the fifth century).[282] On the mosaic in San Vitale in Ravenna (565) one of the ladies of Theodora's court carries a handkerchief (Fig. 29).[283] The Ravenna example is especially interesting for in that same century, so far as we know today, the *sudarium* makes its first appearance in the hands of the Virgin. From then on, it has for centuries been one of the means of expressing the special esteem of the Mother of God.[284]

XVIII/1, Stuttgart 1939, 866–869; W. H. Gross, *Orarium*, in: *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*, IV, Stuttgart 1972, 328. For an interesting example of the use of the *sudarium* cf. *Quintilien, Institution oratoire*, trad. H. Bornecque, II, Paris 1933, liber sextus: III, 60.

[278]Cf. Pottier, *op. cit.*, 1579–1581; idem, *Mappa*, in: *DS* III/2, 1593–1595; E. Schuppe, *Mappa*, in: *Pauly–Wissowa Realencyclopädie*, XIV/2, Stuttgart 1930, 1413–1416; S. Opperman, *Mantele*, in: *Der kleine Pauly*, III, Stuttgart 1969, 967; idem, *Mappa*, in: *Der kleine Pauly*, III, 986.

[279]Cf. Pottier, *Mantele*, 1580–1581; idem, *Mappa*, 1594. In Rome, the term *mappa* was associated with yet another object – the handkerchief or sachet filled with sand thrown by the consul into the arena to mark the opening of the games, cf. Pottier, *op. cit.*, 1594–1595; Schuppe, *Mappa*, 1415–1416. This *mappa* thus appears on the so–called consular diptychs as one of the insignia of the consuls, cf. R. Delbrück, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin 1929 (with numerous examples). It seems that the *akakia*, a silk sachet filled with earth and tied with a handkerchief (μανδύλιον), sported by the Byzantine emperor on festive occasions as a symbol of humility and transience, has its origins in the consular *mappa* itself, cf. *Pseudo–Kodinos, Traité des offices*, ed. J. Verpaux, Paris 1966, 201–202, 225.

[280]Cf. Cahen, *op. cit.*, 225.

[281]W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952, t. 19/63; B. Kiilerich and H. Torp, *Hic est: hic Stilicho. The Date and Interpretation of a Notable Diptych*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 104 (1989), 319–371, fig. 2.

[282]Kondakov, *Ikonografiia*, I, fig. 52; G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967, 77–81, ill. 50.

[283]F. W. Deichmann, *Ravenna. Haupstadt des spätantiken Abendlandes*, Bd. III: *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Wiesbaden 1958, T. 358, 361.

[284]Centers with strong traditions going back to antiquity seem to have been the most consistent in this matter. Characteristically, on all the

It is not our intention to discuss in great detail whether the handkerchief as a secular attribute of the Virgin received in later times any specific symbolical connotations.[285] For now, we shall be content with stating that the way in which the Virgin holds the handkerchief on the fresco in the naos of Lesnovo finds its closest parallels in Crucifixion scenes (the Sinai icon, Daphni, Aquileia, Bojana), where the appearance of the handkerchief is quite easily explained by its principal function.[286] Therefore, just as the handkerchief underlines holy Mother's grief at foot of the Cross on which her Son is crucified (Fig. 30), so does it, in the representation of the Mediatrix, testify of the greatness of the Virgin's care for the human race.[287]

(Translated from Serbian by Jelena Erdeljan)

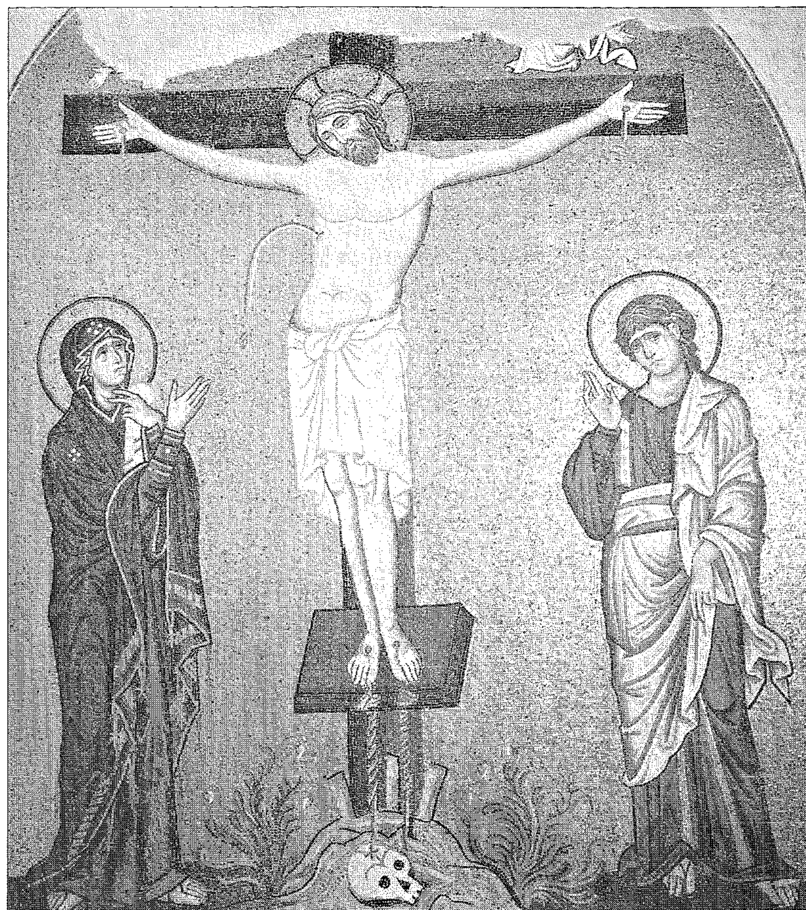


Fig. 30 The Crucifixion. Daphni

Fig. 31 The death of Ana Dandolo (a detail), Sopoćani photo: The Dušan and Ružica Tasić Endowment, Faculty of Philosophy, Belgrade



---

preserved representations of the Theotokos in the church of St. Sophia in Constantinople the handkerchief comprises a part of the Virgin's costume, cf. Lazarev, *Istoriia*, t. 121, 135, 290; I. Kalavrezou, *Images on the Mother: When the Virgin Mary Became Meter Theou*, DOP 40 (1990), fig. 8, 10, 15.

285 Recently some research has been oriented in this direction. While studying the representation of the Virgin "Studenička" on the south-western pilaster in the naos of the katholikon of Studenica M. Tatić-Djurić (*Les icones*, 200, 202), reached the following conclusions: firstly that "the Virgin's handkerchief is the *mandylion* of the imperial cult" or more precisely that the Virgin as the mother of the Lord (*Kiriotissa*) directs ceremonies with the use of a handkerchief just like an emperor who, according to Pseudo–Kodinos, during the rite of coronation sets the pace of events with his handkerchief; and secondly, relying also on Pseudo–Kodinos, that just like the emperor who, at the table takes the *prosphora* and the wine chalice using his *mandylion* as a napkin, the Virgin Studenička holds her son in an *mandylion* as the divine offering. It must be stated that both conclusions are disputable. First of all, in no instance does Pseudo–Kodinos expressedly say that the emperor directs the ceremonies with the use of a handkerchief. It is only in the description of the Christmas festivities that we find mention of the emperor who, while located on the gallery (πρόκυψις), at a certain point, signals the musicians with a gentle wave of the handkerchief to put aside their instruments and the singers to resume the chanting of Christmas hymns, cf. *Pseudo–Kodinos, Traité des offices*, 203–204. It seems that the mention of the handkerchief in the description of the ceremony at the imperial table during Christmas festivities has not been interpreted in the best manner either. Namely, it is only after the liturgy, at the moment when the basileus, at the table, takes the bread (*panagia*), that the *pinkernes*, and not the emperor, holds a handkerchief while carrying a tray with vesel for pouring wine, cf. *Pseudo–Kodinos, op. cit.*, 218. It must also be born in the mind that iconographical studies of east Christian art have identified two specific typological relations: the emperor – Christ and the Byzantine empress – the Virgin, cf., for example, Grabar, *L'empereur*, passim; V. Putsko, *Ikona "Predsta tsaritsa" v Moskovskom Kremle*, ZLUMS 5 (1969), 59–74. Arguments could hardly be found for the establishing of analogies between the Byzantine emperor and the Virgin, whether in the figural arts or in literature.

286 For such an interpretation of the handkerchief in scenes of the Crucifixion cf., also, Weitzmann, *The Monastery*, 62.

287 In one of its principal functions (the wiping of the tearful face) the handkerchief is seen also on some historical compositions of Serbian wall painting. Cf., for example, *The death of Ana Dandolo* in Sopoćani (Fig. 31), V. J. Djurić, *Istorijske kompozicije u srpskom slikarstvu srednjega veka i njihove književne paralele*, ZRVI 11 (1968), 104–106, fig. 25–26; idem, *Sopoćani*, Belgrade 1991, 23, fig. 6; on the use of the handkerchief in the Serbian society of the Middle Ages cf. G. Tomović, *Srednji vek od kasne antike do kraja XII veka*, in: *Istorija Titovog Užica*, Titovo Užice 1989, 140.

О дијалошком односу Богородице и Христа у источнохришћанској уметности
Поводом открића фигура Богородице Заступнице и Христа у наосу Леснова

Иван М. Ђорђевић – Миодраг Марковић

У првом делу рада детаљно су описане две фреске из најниже зоне источног пара стубаца у наосу лесновске цркве. Те фреске раније нису биле познате у науци јер су у XIX веку биле заклоњене иконостасом, а снимљене су први пут септембра 1990, када су И. М. Ђорђевић и М. Марковић боравили у Леснову. На југоисточном ступцу насликан је Христос Пантократор са отвореном књигом у левој руци. На књизи су исписани стихови из Јовановог јеванђеља који говоре о Христу као светлости света (VIII, 12). Североисточни стубац краси фигура Богородице Заступнице, на чијем је свитку текст дијалога у коме Мати Божија моли свог Сина за спас људског рода.

Након описа откривених фресака следи детаљна анализа развоја теме заступништва Богородице у византијској и српској уметности. Посебна пажња усмерена је на представе код којих је Богородичина посредничка молба Христу изражена не само гестом него и текстом исписаним на свитку у њеној руци. Побројани су и проучени сви познати примери такве представе који су настали пре пропасти Византије, а наведени су и најважнији примери из уметности епохе турске власти на Балкану. При томе су увек цитирани натписи на Богородичином свитку.

Трећи део рада посвећен је формама дијалога које се јављају на свицима Заступнице, са нарочитим освртом на његов српски превод. Запажено је да код Срба, за разлику од грчке средине, где се скоро дословно понавља исти текст, не постоје два идентична превода дијалога Мајке и Сина. То упућује на закључак да се текст који је исписиван на Богородичином свитку није могао пронаћи у оквиру већ преведених књижевних дела и да је стога морао бити превођен на лицу места, приликом настанка сваке представе.

У следећем поглављу разматра се питање средине у којој је овај иконографски тип Богородичиног заступништва формиран, а говори се и о пореклу текста исписаног на свитку. Судећи по широкој распрострањености, тип је настао у неком од најважнијих центара византијске уметности, вероватно у Цариграду. Непосредан литерарни извор за текст дијалога није нађен, али указано је на нека дела у којима се јавља дијалошка форма Богородичине молитве Христу за спас људског рода. То су кондак Романа Мелода написан у част Рођења Христовог, покајни канон писан на тему петог поглавља лествице св. Јована Лествичника, јампски стихови Јована Мавропа, митрополита Евхаите, инспирисани једном представом Деизиса, два песничка дела Филотеја Кокина (молбени канон Исусу Христу песан у време општих невоља и „Дијалошки тропари“) и Апокалипса Богородице.

У петом делу рада анализиране су представе Христа које се јављају уз представу Богородице Заступнице, с посебним освртом на јеванђељске цитате исписиване на књизи у Спаситељевој руци.

У шестом поглављу разматрано је значење које је „дијалошки однос“ Богородице Заступнице и Христа имао у иконографским програмима српских цркава из времена Немањића, нарочито у оквиру ктиторских композиција.

На самом крају учињен је кратак осврт на марамицу као атрибут Богородице. Реч је о иконографском детаљу који се јавља на различитим представама Мајке Божије још у ранохришћанској уметности, а често прати и фигуру Богородице Заступнице.

О представљању св. Кирила Философа као епископа

Архимандрит Силас Кукијарис

UDK 75.052.033.2.041.5:235.3Kyrillos

Рад је посвећен иконографији представа светог Кирила-Константина (Философа), при чему је посебна пажња поклоњена ликовима овог светитеља у архијерејском орнату. Најстарија поуздано идентификована представа словенског просветитеља Кирила одевеног у архијерејски орнат јесте она у Светој Софији охридској. Аутор сматра да је за њену појаву заслужан архиепископ Лав (1037–1056), који је потпору за представљање светог Кирила Философа као архијереја изгледа пронашао у Кратком житију Константина-Кирила, тексту насталом почетком X века или нешто касније.

До сада је у више наврата писано о иконографским представама браће Кирила и Методија, словенских просветитеља из Солуна.[1] Најзначајнија истраживања ове теме обавили су Димократија Хемердингер-Илиаду,[2] Цветан Грозданов[3] и Анастас Бошков.[4] Међутим, и поред тога није довољно наглашено и образложено хагиографски непрецизно приказивање св. Кирила као епископа, који је, као што је познато, умро у Риму 896. године као монах и био сахрањен у базилици Светог Климента.[5]

Представе св. Кирила-Константина, словенског просветитеља, наведене у радовима поменутих истраживача, могуће је распоредити у четири скупине.

Прва се, у ствари, своди на представу једног архијереја који је означен као св. Кирил у сликаном менологу из припрате цркве Светог Ђорђа у Старом Нагоричину (1316–1318). Она, изгледа, ипак не представља св. Кирила-Константина.[6]

Друга група обухвата епископске представе за које се само претпоставља, без сигурног основа, да се односе на св. Кирила-Константина. У литератури је наведено више таквих представа, од којих су најстарије датоване у крај IX или почетак X века.[7]

Трећа скупина обухвата представе св. Кирила-Константина као монаха. Најстарији сачувани пример налази се у нартексу крипте базилике Светог Климента у Риму (XII век). Тамо је представљен Христос на престолу, а окружују га арханђели Михаило и Гаврило, апостол Андреј и св. Климент Римски. Као последњи у низу насликан је један западњачки обучен монах, који држи књигу. Вероватно је то св. Кирил.[8] На изгубљеном менолошком полиптиху *Tables Capponi* (XIII век), на другој табли трећег реда, био је представљен, за 14. фебруар, св. Кирил као монах, поред св. Аксентија.[9] И у менологу у припрати Пећке патријаршије (1565) насликан је св. Кирил као монах, опет поред св. Аксентија.[10] Тако је св. Кирил Философ представљен и на икони из манастира Мораче (око 1644), али са св. Савом, св. Симеоном Немањом и Стефаном Вукановићем.[11]

Последња група, најбројнија, обухвата представе св. Кирила-Константина на којима је он хагиографски непрецизно представљен као епископ. Међутим, његова сигурна идентификација омогућена је захваљујући чињеници да је насликан поред или наспрам свог брата Методија, односно св. Климента Охридског или, пак, у близини оба поменута светитеља. У таквом окружењу је св. Кирил као епископ насликан у Светој Софији охридској (око 1045, на јужном зиду ђаконикона наспрам св. Климента), Светом Ђорђу у Курбинову (1191, на јужном зиду олтара, поред св. Методија и св. Кирила Александријског), на икони из манастира Дохијара на Светој Гори (XVI век, са св. Методијем), у цркви Светог Николе у манастиру Хопову (1608, на јужном зиду ђаконикона, како служи литургију са св. Методијем), у Слимничком манастиру на Преспи (1612, на северном зиду нартекса између св. Климента и Методија), у цркви Светих Теодора у Добарском близу Разлога (1614, у источном делу северног брода наоса) и у Долнобешовишком манастиру (крај XVI – по-

---

[1] И. Дуйчев – А. Кирмагова – П. Паунова, *Кирилометодиевска библиография 1940–1980,* София 1983, 325–330.

[2] D. Hemmerdinger-Iliadou, *La représentation iconographique de Cyrille et Méthode*, in: *Κυρίλλῳ και Μεθοδίῳ – τόμος εόρτιος επι τη χιλιοστή και εκατοστή ετηρίδι*, τ. 1, Thessallonique 1966, 333–344.

[3] Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII век,* Скопје 1983, 17–38.

[4] А. Божков, *Изображенията на Кирил и Методий през вековите*, София 1989.

[5] О његовом житију в. К. Иванова, *Стара българска литература*, 4: *Житиеписни творби,* София 1986, 37–83.

[6] Ц. Грозданов, *op. cit.*, 28–30; П. Мијовић, *Менолог,* Београд 1973, 49, 245, 280, сл. 94. На погрешну идентификацију указује Б. Тодић, *Старо Нагоричино,* Београд 1993, 117, нап. 173.

[7] За примере cf. D. Hemmerdinger-Iliadou, *op. cit.,* 336–341.

[8] Ibid., 337.

[9] Ibid, 339.

[10] Ц. Грозданов, *op. cit.*, 33, сл. 7.

[11] С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, сл. 53.

четак XVII века, у апсиди, како служи литургију заједно са св. Методијем).

Идентификацију осталих представа из ове групе омогућује то што је Св. Кирил-Константин на њима означен као *Филозоф*. Такви су примери из цркве Светог Николе у Станичењу код Ниша (1331/1332, поред патрона Св. Николе), Светог Петра у Берендеу (средина XIV века), цркве Богородице Елеусе у манастиру Матки код Скопља (1496/1497, у јужном делу олтара поред св. Климента),[12] манастира Светих Четрдесет мученика у Трнском близу Леве Реке у Бугарској (XVII век) итд.[13]

У Станичењу, Матки, на икони из манастира Дохијара, у Хопову и Добарском представе св. Кирила, словенског просветитеља, блиске су представама св. Кирила Александријског по физиономији (зреле године, дуга тамна брада) и капи која је била карактеристична за александријске патријархе, али мора се имати у виду да је епитет *Филозоф* у иконографији додељиван само словенском просветитељу Кирилу. У композицијама Службе архијереја где су представљени св. Кирил Александријски (46 познатих примера), св. Кирил Критски (2 примера) или св. Кирил Јерусалимски (2 примера) ни један од њих тројице није означен као *Филозоф*.[14] Насупрот томе, овај епитет јавља се на поуздано идентификованим представама св. Кирила-Константина као монаха из Пећке патријаршије и са иконе из манастира Мораче.[15] Налазимо га и у словенским литерарним изворима већ у осмој деценији IX века, али и касније, при чему се увек односи на св. Кирила, словенског просветитеља.[16] У житију св. Климента Охридског, које је на грчком језику написао Теофилакт Охридски (1030–1126), два пута је св. Кирил поменут као *Филозоф*,[17] а исти епитет има и у неким млађим грчким изворима.[18] Намера је вероватно била да се он на тај начин одвоји од других светитеља истог имена.[19]

Чини се да се представе св. Кирила-Константина могу на основу епитета *Филозоф* препознати у још бар пет средњовековних цркава турског доба у Србији (у Морачи, Никољцу код Бијелог Поља, цркви Светог Николе у Ђураковцу код Пећи, манастиру Свете Тројице код Пљевља и цркви Светог Саве у Велимљу код Никшића).[20] У свим тим црквама светитељ је приказан у олтарској апсиди, заједно с великим архијерејима, обично поред св. Јована Милостивог, с капом александријских патријарха, па би се, да није епитета, могао идентификовати и као св. Кирил Александријски и као св. Кирил-Константин.

Завршавајући набрајање представа св. Кирила, словенског просветитеља, вреди посебно указати на једну особеност запажену на примерима из Охрида и Курбинова. Епитет *Διδάσκαλος* који прати представе св. Кирила, насликане у црквама Свете Софије и Светог Ђорђа јасније одсликава апостолску делатност светитеља.[21] Такав епитет се додељује углавном великим црквеним оцима,[22] насупрот епитета *Филозоф* који је, колико знамо, додељен још само мученику св. Јустину Филозофу (II век).[23]

Међутим, поставља се питање: зашто је св. Кирил-Константин представљан као епископ када се зна да је умро као монах у Риму? Да би се дошло до одговора треба се најпре присетити да се у византијској уметности појављују и представе неких других светитеља које нису усклађене са подацима из њихових житија. Добар пример постоји у Светом Илији Кантану (Трахињакос) на Криту (XIV век), где је на северном зиду олтара представљен св. Јермолај као епископ,[24] иако је он – добро је познато – био презвитер. У Богородичиној цркви код Палеа Румата, Перахори на Криту (1359/1360), у олтару су, поред св. Јермолаја, као епископи били насликани св. Сава Освећени и св. Јован Дамаскин,[25] мада ни они нису били архијереји. У цркви манастира Преображења на Метеорима (1483) опет је погрешно као епископ насликан св. Јермолај, а уз њега и св. Харалампије, који такође никада није био архијереј.[26] Такве хагиографски непрецизне представе јављају се и на другим местима.[27]

Најранији сачувани споменик у коме је св. Кирил-Константин представљен као епископ јесте црква Свете Софије у Охриду (сл. 1). Први охридски архиепископ, Лав (1037–1056), који је дошао из Цариграда,[28] створио је, како је општеприхваћено у литератури, иконографски програм Свете Софије у антипапском духу,[29] и наложио да се у олтару, поред осталих светитеља, насликају и словенски апостоли, св. Кирил и св. Климент Охридски,

---

[12] О овим споменицима v., пре свега, Ц. Грозданов, *op. cit.*, 24–38, а о представи св. Кирила у Курбинову в. C. Grozdanov – D. Bardžieva, *Sur les portraits des personnages historiques à Kurbinovo*, ЗРВИ 33 (1994), 61–81.

[13] А. Божков, *Изображенията*, сл. 104 et passim.

[14] Овде имамо у виду 317 представа Службе архијереја које наводи Хара Константиниди, в. Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός* (рукопис докторске дисертације), Αθήνα 1991, 330, 332, 581, 582.

[15] Cf. нап. 10 и 11.

[16] У пространом житију св. Константина–Кирила (К. Иванова, *op. cit.*, 37, 40 sq), у *Кратком житију Константина–Кирила* (ibid., 64–65); у пространом житију св. Методија (ibid., 71–72); у кратком житију св. Константина–Кирила и св. Методија (ibid., 78); у *Другом житију св. Наума Охридског* (ibid., 81–82); у *Кратком житију св. Кирила* (ibid., 67); у спису *О писменех* Црнорисца Храбра (крај IX – почетак X века), v. A.–A. Ταχιάος, *Η εθνικότης Κυρίλλου και Μεθοδίου κατα τας Σλαβικάς ιστορικάς πηγάς και μαρτυρίας*, in: Κυρίλλω και Μεθοδίω, τ. 2, 1968, 114; у повељи цара Борила (1211), v. idem, *Κύριλλος και Μεθόδιος*, Θεσσαλονίκη 1992, 244–245, etc.

[17] К. Нихоритис, *Атонската книжовна традиция в разпространието на Кирило–Методиевските извори,* Кирило–Методиевски студии 7 (София 1990), 195–197.

[18] A.–A. Ταχιάος, *Η εθνικότης*, 94.

[19] А. Божков (*Изображенията*, 160) сматра да је и св. Кирил Александријски могао да носи епитет *Филозоф* због свог књижевног рада.

[20] За пример из манастира Мораче (1574–1577) v. С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 175, сл. 49; за Никољац (седамдесете године XVI века) v. ibid., 185; за цркву Св. Николе у Ђураковцу (1592) v. ibid., 188; за манастир Св. Тројице код Пљеваља (1592. и 1594/1595) v. ibid., 198; за цркву Св. Саве у Велимљу (око 1605) v. ibid., 202.

[21] C. Grozdanov – D. Bardžieva, *op. cit.*, 65.

[22] Σ. Παπαδόπουλος, *Πατρολογία*, τ. A, Αθήνα 1991, 18.

[23] Ibid., 233–234; П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, 256, 280, 301, 313, 359, 372.

[24] Према личним белешкама. О цркви v. Γ. Γερολα – Κ. Λασσιθιωτάκης, *Τοπογραφικός κατάλογος των τοιχογραφιμένων εκκλησιών της Κρήτης*, Ηράκλειο 1961, 40.

[25] Према личним белешкама. О цркви v. ibid., 24–25.

[26] E. N. Georgitsoyanni, *Les peintures murales de Vieux Catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Athènes 1992, Pl. 84–85.

[27] Μ. Βασιλάκη, *Εικόνα του Αγίου Χαραλάμπους*, Δελτίον ΧΑΕ 13 (1988), 258; Ν. Χατζηδάκης, *Όσιος Λουκάς*, Αθήνα 1996, εικ. 6.

[28] Ν. Οικονομίδης – Μ. Ανάστος, in: *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, εκδ. Γ. Χριστόπουλος, τ. 9, Αθήνα 1973, 149, 263, 264; Β. Στεφανίδης, *Εκκλησιαστική Ιστορία*, Αθήνα 1959, 375–376.

[29] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, 10.

можда и св. Методије. Сви они су претрпели различите недаће од папиних људи, а уз то, архиепископ Лав их је свакако сматрао за своје претходнике.[30] Зашто је Лав тражио или дозволио да св. Кирил буде представљен као епископ, иако словенски просветитељ није био архијереј? Одговор можда лежи у томе што охридски прелат није био довољно упознат са појединостима свештеноапостолске делатности солунске браће и уопште Словена, коју су византијски хронографи често намерно умањивали из политичких разлога, под утицајем двора.

Свештеноапостолску мисију међу Словенима организовао је и подстакао 860/861. године цар Михаило III. Међутим, Константин VII Порфирогенит (913–959) створио је неистиниту слику о Михаилу III како би оправдао долазак на престо свог деде Василија I. При томе је прећутао сва значајнија дела владавине поменутог цара.[31]

Литерарну основу за приказивање св. Кирила-Константина као епископа Лав Охридски је могао да пронађе у *Кратком житију Константина-Кирила*, тексту који је настао почетком X века[32] или нешто касније,[33] а био је укључен у Синаксар минеја под рубриком за 14. фебруар.[34] Ту се спомиње да је св. Кирил постао епископ Καναόν (Κανῶν – Πανῶν – Πανονίας).[35] Вероватно је охридском прелату одговарало да ширење хришћанства у областима новоосноване архиепископије припише ако не апостолима, а оно бар неком равноапостолском светитељу који би био достојан настављач дела апостола Павла. Наиме, на поређење св. Кирила са апостолом Павлом наилазимо у осмом ирмосу准 певаном на јутрењу 14. фебруара. Творац тог поређења је вероватно св. Климент Охридски (осма деценија IX века),[36] а касније су га преузели Теофилат Охридски[37] и други писци.[38] Није искључено да је архиепископ Лав видео неку представу св. Кирила као епископа која је можда постојала у уништеном храму Св. Климента и Наума у Охриду (IX–X век), али је то претпоставка коју је тешко доказати.[39]

Као што је већ поменуто, представа св. Кирила-Константина као епископа налази се и у цркви Св. Николе код Станичења (сл. 2). Светитељ је насликан у полукалоти апсиде, поред Богородице Платитере, а наспрам св. Николе, патрона храма. У његовој близини налази се и представа св. Кирила Александријског.[40] Верујемо да управо



Сл. 1 Св. Кирил Философ, црква Свете Софије у Охриду

---

[30] Ц. Грозданов, *Појава*, 56; idem, *Портрети*, 26.

[31] Δ. Α. Ζακυθηνός, *Βυζαντινή ιστορία, τ. Α΄: 324–1041 μ.Χ.*, Αθήνα 1972, 211, 218; Μ. Νυσταζόπουλου–Πελεκίδου, in: *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, τ. 8 (1972), 51–52.

[32] Α.–Α. Ταχιάος, *Η εθνικότης*, 119.

[33] К. Иванова, *op. cit.*, 515.

[34] Ibid., 67.

[35] П. Лавров верује да је реч Καναόν (Κανόν) настала деформацијом речи Πανῶν, Πανονίας, v. Иванова, *op. cit.*, 515.

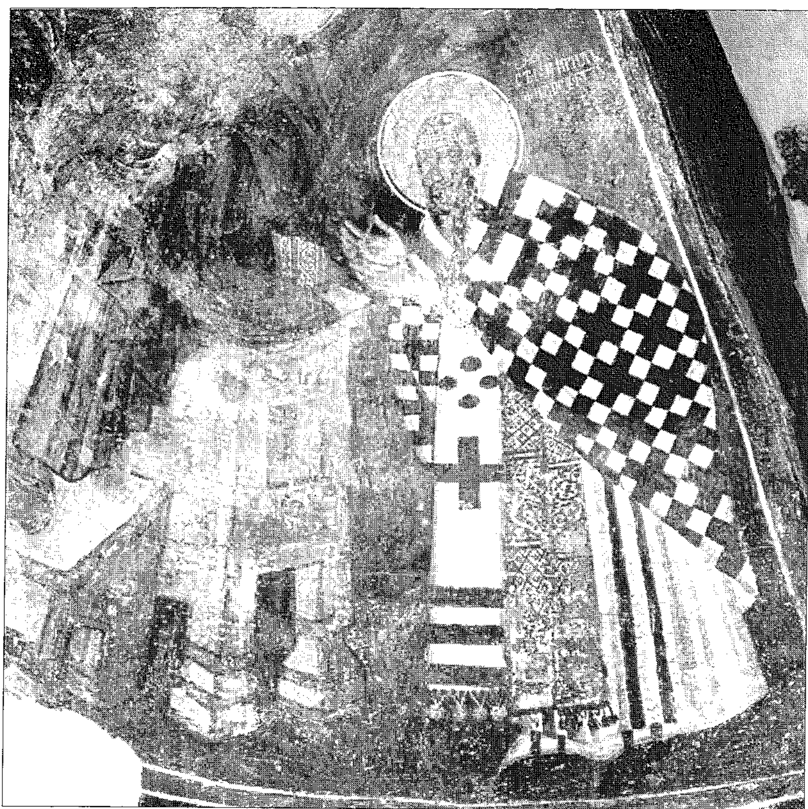
[36] К. Нихоритис, *op. cit.*, 192; Α.–Α. Ταχιάος, *Η εθνικότης*, 95; Климент Охридски, Константин Преславски и непознати писци, *Ћирило и Методије (житија, службе, канони, похвале)*, red. Ђ. Трифуновић, Београд 1964, 108–109, 123, 141, 143.

[37] К. Нихоритис, *op. cit.*, 40, 196–197.

[38] Нпр., у пространом и кратком житију св. Константина–Кирила, v. К. Иванова, *op. cit.*, 62, 67, 509; Α.–Α. Ταχιάος, *Η εθνικότης*, 95, 128. Cf. за слична поређења и К. Σκενδέρης, *Ιστορία της αρχαίας και συγχρόνου* Μοσχοπόλεως, Αθήναι 1928², 26; Νικοδήμου Αγιορείτου, *Συναξαριστής των δώδεκα μηνών του ενιαυτού...*, τ. 1, Βενετία 1919, 243.

[39] Ц. Грозданов, *Портрети*, 27.

[40] С. Габелић, *Прилог познавања живописа цркве Св. Николе код Станичења*, Зограф 18 (1987), 31-32, сл. 17.



Сл. 2 Св. Кирил Филозоф, црква Светог Николе у Станичењу

ова представа словенског просветитеља (из 1331/1332) помаже да се боље разуме разлог због којег је он више пута био представљен као епископ. Чини се, у ствари, да одговор на то питање треба тражити у историји цркве Светог Николе.[41] Очито је да је бугарска властеоска породица, која је подигла и украсила тај храм (а која је вероватно била у родбинским везама с царем Иваном Александром), желела да на најистакнутијем месту прикаже утемељивача охридске архиепископије и читаве Бугарске, упоређиваног са апостолом Павлом. Можда им се у таквим околностима чинило немогућим да је светитељ који је извео бугарски народ на пут истине био само обичан монах, а не епископ.

У сваком случају, смело би се закључити да представе св. Кирила-Константина као епископа у споменицима XIV века и касније,[42] без обзира на то да ли је његов лик праћен епитетом *Филозоф* и да ли је насликан заједно са словенским просветитељима св. Методијем и св. Климентом, понављају прототип који је био створен у неком охридском храму.

Св. Кирил-Константин сликан је као епископ и у XVIII веку, и то у оквиру оба иконографска вида представе светих Седмочисленика – св. Кирила, св. Методија, св. Климента, св. Наума, св. Саве, св. Ангеларија и св. Горазда. У првом виду они су насликани један поред другог – као у нартексу Слимничког манастира (1612),[43] или у медаљонима – као на ступцима у нартексу цркве Светог Илије код Сиатисте (1744).[44] У другом иконографском типу, који се јавља у северној конхи манастира Драче код Крагујевца (1735),[45] на западном зиду наоса цркве Рођења Богородице у Арденици близу Лусње у Албанији (1744)[46] или у манастиру Светог Наума близу Охрида (1799/1800),[47] у средини слике је чеоно представљен св. Методије с моделом храма, а шесторица светитеља око њега су обично окренути ка центру (сл. 3). Св. Кирил и св. Климент, одевени као архијереји, такође понекад држе модел храма.

Посебно иконографско решење имају две иконе у Онуфријевом музеју у Берату, у Албанији. Обе су вероватно настале исте године (1873) и међусобно су веома сличне: горе стоје св. Кирил, св. Сава, св. Методије, св. Наум и св. Климент, а у доњем реду су св. Горазд и св. Ангеларије, чије мошти почивају у Берату. Доле десно је насликана ведута неког манастира, у средини је црква, а лево је река и мост преко кога прелази један монах.[48]

Као што је исправно примећено, „већ крајем XVII века почела је у грчкој средини обнова угледа Кирила и Методија и њихових ученика“.[49] Највећи допринос овој обнови дала је Охридска архиепископија, посебно њени цинцарски кругови. Наиме, у првим деценијама XVIII столећа дошло је у тој архиепископији до јачања култа солунске браће, захваљујући пре свега моћним и ученим архиепископима Зосиму из Сиатисте (1685-1746) и Јоасафу из Мосхопоља (1719–1745). Под њиховим патронатом поново се јављају представе св. Кирила-Константина као епископа. Примера ради, Зосим је наложио да у нартексу цркве Светог Илије код Сиатисте – где ће бити сахрањен 1746 – буду насликани свети Седмочисленици, заштитници и творци архиепископије којом је управљао и из које је био протеран.[50]

Разлози ради којих су се и даље јављале хагиографски непрецизне представе св. Кирила били су исти као и у ранијим временима. Пошто сликари и творци иконографских програма у храмовима нису познавали житије св. Климента које је написао Теофилакт Охридски, него *Кратко житије Константина–Кирила*, укључено у минеје за фебруар, где се спомиње да је он био епископ Καναῶν, и пошто им је, изгледа, било незамисливо да је вођа свештеноапостолске мисије код Словена био обичан монах, они су веровали да је и св. Кирил, попут његовог брата Методија, био архијереј па су га тако и представљали. Са таквом праксом завршено је тек у нашем веку, када су историчари и филолози знатно расветлили живот и дело Солунске браће.

[41] С. Габелић, *op. cit.*, 22–28.

[42] О представама св. Кирила-Константина као епископа у XVIII и XIX веку v. К. Балабанов, *Прилог кон проучавањето застапеноста на култот на словенските просветители Кирил и Методиј во делата на македонските иконописци од XIX век*, Културно наследство 5 (Скопје 1979), 39–60; А. Божков, *op. cit.*, passim (наводи представе овог светитеља из целе Европе).

[43] Ц. Грозданов, *Портрети*, 114, сл. 32.

[44] Овде је изостављен св. Ангеларије, а уместо њега је представљен св. Теофилакт Охридски, испод св. Методија. О цркви v. К. Θεοχαρίδου, *Ο Προφήτης Ηλίας στη Σιάτιστα*, in: *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την ΄Αλωση*, I, Αθήνα 1979, 55–66.

[45] Ц. Грозданов, *Портрети*, 113, 119–120, сл. 35.

[46] О сликарима Атанасију и Константину из Корче који су радили у овом манастиру v. Φ. Πιομπίνος, *΄Ελληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821*, Αθήνα 1984², 122–125.

[47] Ц. Грозданов, *Портрети*, 120–121, сл. 37.

[48] Према личним белешкама.

[49] А.–А. Ταχιάος, *Κύριλλος και Μεθόδιος*, Θεσσαλονίκη 1992, 247–248.

[50] Σ. Α. Βαρναλίδης, *Ο Αρχιεπίσκοπος Αχρίδος Ζωσιμάς (1686–1746) και η εκκλησιαστική και πολιτική δράσις αυτού*, Θεσσαλονίκη 1974, 61–62.



Сл. 3 Свети Седмочисленици, Драча код Крагујевца

On depictions of St. Cyril "the Philosopher" as a bishop

Silas Koukiares

This paper is dedicated to the iconography of St. Cyril (Constantine the Philosopher). Special attention has been given to depictions of this saint in archpriest vestments. Considering the fact that, according to the Old Slavonic and Greek version of the extended Life, St. Cyril was only a hieromonk, the existence of a group of his representations in a monk's garments is completely understandable (the basilica of St. Clement in Rome, the menologion polyptich *Tables Capponi*, the painted calendar in the narthex of the Patriarchate in Peć, an icon from the Morača monastery). However, this missionary to the Slavs was more often painted as an archpriest. The fact that he was painted beside the figure of his brother St. Methodios or his disciple St. Kliment of Ohrid testifies that in all these cases the depictions are of St. Cyril-Constantine (St. Sophia in Ohrid, St. George in Kurbinovo, an icon from the Docheiariou monastery from 16th century, Hopovo, the monastery of Slimnitza on the Prespa lake, the church of St. Theodore in Dobarsko near Razlog, the monastery of Dolno Beshovishte). Other depictions of this saint can be positively identified since beside the name of the saint the attribute "Philosopher" was written (St. Nicholas in Staničenje, St. Peter in Berende, Matka near Skopje, the monastery of Forty Martyrs in Trnsko, etc). In Staničenje, Matka, on the icon in the Docheiariou monastery, in Hopovo, Dobarsko, etc., depictions of St. Cyril the Philosopher were created under the crucial iconographic influence of representations of St. Cyril of Alexandria (painted in his mature age, with a long, dark beard and the characteristic cap of Patriarchs of Alexandria). The oldest indisputably identified depiction of the Slav missionary Cyril dressed in the archpriest vestments is the one from the church of St. Sophia in Ohrid (around 1045). The author thinks that archbishop Leo of Ohrid (1037–1056) should be credited with this representation. It seems that he found the basis for depicting St. Cyril as an archpriest in the *Short Life of St. Cyril-Constantine* – a text written at the beginning of the 10th century or a bit later. In this Life, which was included in the synaxarion under the date of 14th February, it was mentioned that Cyril had been bishop of Καναόν (Κανῶν – Πανῶν – Πανονίας). Archbishop Leo took advantage of this by emphasizing the fabricated position of the saint because it was a way to give merit for the expansion of the Christianity on the territory of his eparchy if not exactly to an Apostle, at least to a saint equal to the Apostles. It should be mentioned that comparisons of St. Cyril the Philosopher with the Apostle Paul could be found in the eighth heirmos of the orthros on February 14th. Its source probably could be found in the work of St. Kliment of Ohrid. Later, these comparisons between St. Cyril and Apostle Paul were used as a motif in the works of Theophylaktos, archbishop of Ohrid, and other writers. However, the author does not completely exclude the possibility that archbishop Leo had seen other older depictions of St. Cyril-Constantine in the archpriest's vestments

which may have existed in the destroyed church of St. Kliment and Naum in Ohrid (9th–10th century). In any case, the iconography of St. Cyril as an archpriest in monuments originated from 14th century or later repeats the prototype created in some church in Ohrid, regardless of whether or not his inscription included the attribute of "Philosopher" or whether he was painted together with other Slav saints. Such iconography would mark depictions of St. Cyril the Philosopher painted during 18th and 19th century in both iconographic types of the "Holy Seven" (St. Cyril, Methodios, Kliment of Ohrid, Naum, Sava, Angelarius and Gorazd). To be precise, the restoration of the cult of Cyril and Methodios and their disciples was begun in Greek cyrcles at the end of the 17th century. The largest contribution to this restoration was given by the archbishopric of Ohrid and especially its Tzintzar circles. In first decades of the 18th century in this archbishopric their cult became very strong, especially under the influence of church dignitaries and painters originated from Moschopolis.

„Престо светог Симеона“

Милан Радујко

To George Dragisich

UDK 949.711(093.5)"653":75.033.2(497.11):321.01

„Престо светог Симеона“ је појам политичке идеологије у Србији средњег века, један од кључних израза надличног аспекта династичке и наддинастичког аспекта државне власти из времена Немањића и њихових наследника. Расположиви извори не указују да је он за подлогу имао поштовање реалне инсигније. Аутор у првом делу рада приказује писане и ликовне изворе, а у завршном се осврће на теоријске претпоставке појма „престо светог Симеона“, на његов идеолошко-политички смисао и место међу сличним појавама у историји идеја и инсигнологије средњовековне Европе.

У политичкој мисли Европе зрелог и позног средњег века легитимитет највише власти почива у првом реду на династичком начелу. „Краљевско рођење“, вели један савременик, „налик је на Божји суд“, уједно је и израз провиденцијалног избора.[1] Преношење норми приватног у јавно право, уграђено у темељ овог схватања, одредило је и друге, међу њима и кључне аспекте династичке мисли. У сложеном процесу јачања монархијске моћи и изграђивања појма државе династија је уздигнута у сферу трансперсоналне заједнице[2], која трајност сукцесије обезбеђује тако што прерогативе наслеђа задржава и у интерегнуму, између смрти претходника и крунисања наследника. Чињеница да млади народи Европе, за разлику од Византије, не познају појам субјективитета државе, разлог је што се с нормама приватног права у поимању владарског наслеђивања преплићу и нединастички чиниоци. Празнину која настаје смрћу краља попуњава најпре Христос који, захваљујући вечности, као *interrex*, осигурава трајање лозе. Са становишта предмета нашег рада, још је важније да се сразмерно дуго и на широким просторима невизантијске Европе као чувар континуитета политичког тела појављује инсигнија. Снабдевена способношћу да уопштава права и привилегије и да коагулира апстрактну установу, она се лако преобразила у персонификацију „супстанце наслеђа“ и постала гарант континуитета династичке моћи и стабилности промене на престолу.[3] У више европских земаља зрелог и позног средњег века прво место међу „знацима суверенитета“ заузима круна. У излагању замисли политичке идеологије престо, међутим, нимало не заостаје за круном. Током читавих столећа назив *thronus* и изрази изведени из њега употребљавају се кад треба означити оно што подразумевају термин држава, патримонијум и династија, као што поједине инсигније овога типа имају моћ да инвестирају владара, тј. да породична права преносе на наследника.[4]

У рецепцији идеја великих хришћанских цивилизација, Србија средњег века, смештена на линији додира Византије и Запада, показује упадљиво двојство. Институционална компонента државне власти, о којој овде говоримо, нагиње обрасцима типичним за младе народе Европе.[5] И у доба Немањића и њихових наследника легитимитет највише власти почива на династичком начелу. Од краја XII века па све до 1371. владарски положај доступан је искључиво потомцима Стефана Немање, а после смрти цара Уроша члановима побочних грана Немањине лозе, односно адоптираним Немањићима.[6] Тесна

---

[1] Jean de Paris, *De potestate regia et papali,* in: J. Leclerc, *Jean de Paris et l'ecclésiologie du XIII siècle*, Paris 1942, c. 10, 119, 23. Cf. такође Х.–Х. Arquillière, *Le plus ancien traité de l'Eglise*, Paris 1926, 229.

[2] O. F. von Gierke, *Political Theories of the Middle Age*, transl. F. W. Maitland, Cambridge 1951, 30–37, 60–71; E. H. Kantorowicz, *Les deux corps du roi: Essai sur la théologie politique au Moyen âge*, in: idem, *Oeuvres*, Paris 2000, 843–921; A. W. Lewis, *Royal Succession in Capetian France: Studies on Familial Order and the State*, Cambridge and London 1981, passim; G. Dagron, *Empereur et pretre: étude sur le „cesaropapisme“ byzantin*, Paris 1996, 33–73.

[3] E. Kantorowicz, *op. cit.*, 843–921.

[4] P. E. Schramm, *Herrshaftszeichen und Staatssymbolik*, I–III, Stuttgart 1954–56, passim; idem, *Lo stato post–carolingo e i suoi simboli del potere*, in: Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2: I problemi comuni dell'Europa post–carolingia (6–13 aprile 1954), Spoleto 1955, 163–168 (даље = *Lo stato*); idem, *Il simbolismo dello stato nella storia del medioevo*, in: *La storia del diritto nell quadro delle scienze storiche*, Firenze 1966, 147-267, нарочито 260-266 (даље = *Il simbolismo*); R. Elze, *Insegne del potere e delegato in Occidente*, in: idem, *Päpste, Kaiser, Könige und die mittelalterliche Herrschaftssymbolik*, London 1982, 569–583; idem, *I segni del potere ed altre fonti dell'ideologia politica del medioevo recentamente utilizzate*, ibid., 283–300; А. Соловјев, *Појам државе у средњовековној Србији*, Годишњица Николе Чупића XLII (Београд 1933), 74–89 (даље = *Појам државе*); idem, *Corona regni*, in: *Corona regni: Studien über die Krone als Symbol des Staates im späteren Mittelalter*, hrsg. M. Hellmann, Weimar 1961, 156–197; С. Ћирковић, *Сугуби венац. Прилог историји краљевства у Босни*, Зборник Филозофског факултета 8 (1964), 143–345; Ј. Калић, *Престо Стефана Немање*, Прилози за КЈИФ 53–54/1–2 (1989), 21–30; C. Graham, *Ceremonial and Commemorative Chairs in Great Britain*, London 1994, 1–14, 32–54, 110–126; С. Марјановић–Душанић, *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*, Београд 1994 (даље = *Владарске инсигније*)

[5] Б. И. Бојовић, *Краљевство и светост: политичка филозофија средњовековне Србије*, Београд 1999, passim.

[6] R. Mihaljčić, *Lazar Hrebeljanović. Istorija, kult, predanje*, Beograd

повезаност материјалног симбола, функције и идеологије разлог је да инсигнија и у Србији важи за један од кључних носилаца замисли политичке идеологије.[7] Главни знак владарског положаја у току највећег дела овог раздобља била је круна али та околност није препрека да трон у описима сукцесије и излагању схватања о највишој власти и држави заузме место које га ставља у исту раван, често и испред круне.[8] Све до пропасти државе, средином XV века, престо је кључни појам, извор и утока читавог система идеја ексусиолошке мисли. У зависности од тога да ли се истиче лични или службени аспект моћи, престо припада владаоцу или којем међу бројним чиниоцима трансперсоналне димензије монархијског ауторитета. Близина Запада допринела је, може бити, да престо постане средство симболизације схватања о држави и уздизања њеног ауторитета над личном и династичком моћи, средином XIV столећа чак субјект државног права. Нарочит значај за нас има чињеница да је преузимање власти у крилу владајуће породице утицало да се појам престола нађе у темељу концепта династичког легитимитета. Сви српски владари, почев од Првовенчаног, „седају на сто", „успињу се на сто", „предржавају престо" својих очева и дедова, односно својих родитеља и прародитеља. У науци је о овом последњем, као и о низ других међу поменутим питањима већ било речи. Пажња је у више наврата усредсређивана и на изворе који пружају подлогу за употребу израза истакнутог у заглављу нашег рада. Дотицани су и материјални и идејни аспект проблема, у обзир узимани писани извори и иконографска грађа.[9] Нажалост, целовитог осврта на питања везана за „престо светог Симеона" није било. Недовољно јасни и више-мање необразложени остали су и повест, хронологија извора, и природа овог израза и улога коју у његовом настанку имају култ светог Симеона, оснивача куће Немањића, и појам престола. Први задатак овог прилога биће зато што потпунији увид у изворе, но наш прави циљ није ни грађа ни историја у ужем значењу речи него идеолошка функција разматраног појма, трагање за одговором на питање шта „престо светог Симеона" одређује као појаву историје идеја.

* * *

Са становишта правилног хода историјског тока, Стефан Немања је у много чему несвакидашња, могло би се рећи изузетна појава, фигура од преломног значаја.[10] На трон је, иако син владара, дошао не по праву

1984, 69–98; Б. И. Бојовић, *op. cit.*, 245 sq; С. Марјановић–Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, Београд 1997, 99–186 et passim (даље = *Владарска идеологија*)

[7] С. Марјановић–Душанић, *Владарске инсигније,* passim (са старијом литературом).

[8] А. Соловјев, *Појам државе*, 74–89; С. Ћирковић, *op. cit.*, 143–345; J. Калић, *op. cit.*, 21– 30; С. Марјановић–Душанић, *op. cit.*, 24–26, 121–161; М. Радујко, *Устоличење српских владара средњег века. Обред увођења у моћ и владарска идеологија*, ЗРВИ 30, у штампи (даље = *Устоличење*); idem, *Престо владарски*, in: *Енциклопедија православља*, у штампи.

[9] Посредно је на везу светог Симеона и престола српских владара скренуо пажњу још В. Марковић, *Православно монаштво и манастири у средњовековној Србији*, Сремски Карловци 1920, 64. Мада не говори о престолу оснивача династије у ужем значењу речи, аутор чини два запажања кључна за свако размишљање о нашој теми: 1. да је Немања „сталан владалац Србије" и 2. да су „потоњи владаоци само његови сувладари". Налазећи ослонац за последњи закључак у Доментијановим изразу „**сьпрѣстолникь**", Марковић је посредно указао и на главни међу расположивим писаним изворима. Правац којим треба ићи у проучавању овог питања оцртан је тек много доцније, у првом реду захваљујући Д. Љ. Кашићу. У ретко навођеном чланку *Идејни основи средњовековног схватања владарске власти у Срба,* Православна мисао 20 (1973), 71–105, нарочито стр. 82–98 и 104 (даље = *Идејни основи*) аутор о „престолу Симеона Немање" говори као о једном од средишњих појмова идеологије Немањића. И он се првенствено ослања на Доментијана, али је у расправу укључио и исправно протумачио и неколико других извора, међу њима и слику Сабора светог Симеона и краља Милутина из пећке цркве Св. Димитрија. Допринос овог аутора не лежи само у томе што је уочио разматрани појам и оцртао његов основни смисао него и што је први запазио да је реч о појави која у култу оснивача Српске цркве има еквивалент у појму „престо светог Саве" (стр. 97). Независно од Кашића, на изворе који пружају подлогу да се о престолу српских владара говори као престолу Симеона Немање враћају се, са различитих позиција, историчари J. Калић и С. Марјановић Душанић. Крајем осамдесетих година прошлог века J. Калић објавила је запажен напис *Престо Стефана Немање* (cf. нап. 4), једини у целини посвећен овом питању. На предмет нашег рада, према овом аутору, може се гледати из два угла, „у духовном и конкретном смислу". Полазећи од извора у којима се о Расу говори као „столном месту" Србије, у првом реду од описа устоличења Стефана Немањића за великог жупана (1196), J. Калић долази до више за нашу тему веома важних закључка: 1. да помен престола у Доментијаном опису устоличења Стефана Немањића „изражава мисао о духовном и династичком континуитету", 2. да се у катедрали Рашке епископије, цркви Св. Петра и Павла, крајем XII века „могао налазити 'рашки стол' великих жупана, 3. да је, „рашки престо, бар у једном периоду, могао имати улогу државног престола", 4. да је „престо родоначелника династије" у „томе храму добијао сва симболична значења, која су и другде напајала владарску идеологију" и да је „у духовном и конкретном смислу, сматран важним елементом легитимитета власти". У свом напису о овом питању С. Марјановић-Душанић (*Владарске инсигније*, 24-26, 122-123, 156) се у великој мери ослања на поменути чланак J. Калић, али у оцени природе разматране појаве долази до другачијег закључка. „Престо светог Симеона" у изворима средњег века овај аутор, наиме, схвата у апстрактном смислу, као идеолошки појам. Од историчара уметности највише је познавању грађе о којој је овде реч допринео В. J. Ђурић. Он је идентификовао и у светлу историјско-уметничких, књижевних и историјских извора протумачио Српске државне саборе [В. J. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле (II)*, ЗРВИ X (1967), 141–145 (даље = *Историјске композиције*); В. J. Ђурић, С.Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 192, 222; В. J. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1991^{2}, 48–49, сл. 22–23 (даље = *Сопоћани*, 1991)] и покренуо питање односа представе св. Симеона у северној певници пећких Св. Апостола и функције места наспрам овог лика (*Пећка патријаршија,* 222, В. J. Ђурић). Пажње вредна опажања поводом Српских државних сабора недавно је изнео и Б. Тодић, *L'influence de la liturgie sur la décoration peinte du narthex de Sopoćani*, Древнерусское искуство: Русь, Византия, Балканы – XIII век, С. Петербург 1977, 52–53 (даље = *L'influence*); idem, *Представе св. Симеона Немање, наставника праве вере и добре владе, у средњовековном сликарству*, in: Међународни научни скуп *Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви. Историја и предање* (септембар 1996), Београд 2000, 298–299 (даље = *Представе св. Симеона Немање*; зборник = *Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви*), али се грађе са становишта схватања о престолу светог Симеона дотичу само М. Ћоровић–Љубинковић, *Уз проблем иконографије српских светитеља Симеона и Саве*, Старинар н. с. VII–VIII (1958), 78, и М. Радујко. У раду о црквеном престолу Стефана Уроша III из манастира Дечана (*Програм живописа око „краљевог престола*", in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, Београд 1995, 301–307) последњи аутор у склопу схватања о Немањи као трајном владару Србије посматра представу светог Симеона Српског изнад овог трона и указује на иконографске изворе решења, а у студији о устоличењу српских владара средњег века (cf. нап. 8) чини покушај да појам „престо светог Симеона", имајући у виду античке и средњовековне изворе, сагледа као одјек једне појаве дугог трајања.

У понечему се наши резултати разликују од закључака ранијих истраживања. У целини, наведени радови представљају озбиљну основу за размишљање о теми „престо светог Симеона". Без њих би наш покушај био знатно мањкавији него што је то сада случај.

[10] Недавно је синтетички увид у занимање модерне историографије за Стефана Немању пружила J. Калић, *Стефан Немања у модерној историографији*, in: *Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви*, 5–17. За познавање оних аспеката дела, личности и штовања Симеона Немање, односно светог Симеона као теме политичке идеологије којих ћемо се ми дотицати од велике је важности имати на уму и прилоге више аутора објављене у актима овог скупа, у првом реду чланке И. Божилова, С. Марјановић-Душанић, Д. Гил, П. Рокаија, З. Гавриловић, Б. Тодића и Д. Поповић.

наслеђа него силом. Као велики жупан делује одлучно. Успео је да под својом влашћу уједини две српске државе, Рашку и Дукљу, и начини кључне кораке ка успону земље у ред држава највишег ранга. Престо је, после 38 година, напустио својевољно. Убрзо потом примио је монашки образ и, већ сасвим стар, запутио се у Свету Гору, где је, за потребе калуђера из свог народа, с најмлађим сином, монахом Савом, обновио манастир Хиландар. Снага Немањине личности и значај његовог дела оставили су у свести српског човека средњег века дубок траг. У званичној мисли ствараној за његових наследника, под Лазаревићима и Бранковићима, Немања је приказан у складу са захтевима схватања о првом монарху. Он је личност у којој и историја и метаисторија државе, народа и династије имају свој почетак и извор. Већ неколико година после смрти проглашен је за светитеља. Његов култ одмах постаје оквир сакрализације монархије и владајуће куће; његов гроб, под сводовима Богородичине цркве у Студеници, видљиви знак вечности ових установа, а он сам оснивач и небески заштитник државе и династије. Избор који је учинио поткрај живота утицао је да се аскетско и есхатолошко начело нађу у средишту службених представа о идеалном хришћанском владаоцу а монашка култура Свете Горе постане извор, у доброј мери и критеријум ексусиолошке мисли Србије. Везивање престола српских владара за име Симеона Немање само је један у низу израза концепције првог монарха. Уобличавање овог схватања тече упоредо с развојем култа светог Симеона. У завршеном виду „престо светог Симеона“ постаје носилац институционалног аспекта династичке мисли а један догађај, државни сабор одржан у Расу, на којем је Немања предао власт сину и наследнику Стефану, оквир за излагање идеје о престолу Немањића као трајном власништву првог титулара. Да би се природа и место појма о којем је реч у историји политичке идеологије разумели до краја неопходно је вратити се историји дворског церемонијала, пре свега инаугурационом ритуалу Рашке, онаквом каквим га приказују извори с краја XII и током деценија XIII века, и рецепцији тог ритуала у Србији потоњих времена.

У раду о устоличењу српских владара средњег века[11] показали смо да је у обреду увођења у моћ Стефана Немањића чин устоличења заузимао запажено, могло би се рећи средишње место, такође да је главна инсигнија великих жупана Рашке био престо. За потребе излагања које следи треба истаћи да је Немања право на престо будућем Првовенчаном краљу предао лично. Избор и произвођење Стефана Немањића за великог жупана уприличени су на сабору који је Стефан Немања, пошто се одлучио да абдицира, 25. марта 1196. сазвао у Расу.[12] За позорницу догађаја изабрани су предео у близини катедрале рашке епископије и сама црква Св. Петра и Павла.[13] Ток сабора познат је добро.[14] „У нарочити дан“ у „столно место“ земље слегао се читав горњи слој друштва: владарска породица, двор, рашки епископ Калиник и властела, „уједно мали са великима“. Скуп је отворио Стефан Немања. Ставши „посред свију“, стари владар обавестио је узванике да напушта престо и власт у земљи оставља Стефану. Наследника је потом представио сабору и заједно са епископом Калиником, у свечаном чину, увео га у владарска права. Ритуал извршен над Стефаном не познајемо најбоље. У основном се извори ипак слажу: након обраћања сабору, Немања је устао, узео сина за руку и посадио га на „свој“ трон; у црквеном делу свечаности, Стефан је, у чину завештања и полагања руку на главу, примио „благослов“ и од оца био „венчан“ великожупанским венцем. На крају је, по устаљеном обичају, приређен пир.[15]

Од кад је Немања свој „сто“ предао Стефану па до појаве извора у којима се трон српских владара назива престолом оснивача династије требало је да прође више од три четврти века. Судећи према грађи, појам „престо Симеона Немање“ настао је у мах, по жељи једног краља и залагањем једног двору блиског писца. Како су ствари одиста текле није познато. У сваком случају, корени овог схватања сежу у прошлост дубље него што се на први поглед чини. Предисторија престола Стефана Немање може се описати као процес прилагођавања другог чина церемоније обављене у Расу, благослова великог жупана Стефана, идеологији владајуће куће. Ослонац је, с једне стране, нађен у самом обреду, а с друге у тумачењу оснивача династије као извора законите власти Немањића. Од почетка XIII, можда чак од краја XII века „благослов Стефана Немање“ важи као окосница династичког легитимитета. Од појма благослов до појма престо Симеона Немање био је преостао само корак – и смислом и улогом у уздизању породице у владарску лозу овај је потоњи следио први. Разложно је стога да се, пре него што пажњу усмеримо на главно питање, осврнемо на благослов Симеона Немање, на значење које овом појму приписују рани извештаји о увођењу у владарско достојанство последњег великог жупана на престолу Србије.

Прву вест о скупу из 1196. доноси хиландарска повеља Стефана Немање, млађа од њега једва коју годину. Сећајући се главног догађаја сабора, монах Симеон, каже: **ѡставихь на прѣстолѣ моемь и вь х(ри)с(то)дарованѣмь ми влад[и]чствѣ лоубьвьнаго ми сьна**. Сам чин примопредаје Немања своди на благослов и позива се на 28–29 стих 27. главе Постања: „**и бл(а)гословихь вьсакым бл(а)гословенiемь ѣкоже бл(а)гослови Исаак Iакова, с(ы)на своег(о), еже посьпѣшьствовати емоу ѡ вьсаком дѣле блазѣ.**[16] Упоређење Немањиног и благослова поглавара староза-

[11] М. Радујко, *Устоличење.*

[12] Са становишта историје установа о сабору у Расу v. Н. Радојчић, *Српски државни сабори у средњем веку*, Београд 1940, 68–73. О историјском аспекту догађаја из марта 1196. v. *Историја српског народа*, I, Београд 1980, 263 (С. Ћирковић, са изворима; даље = ИСН).

[13] О цркви Св. Петра и Павла у Расу као месту инаугурације српских владара v. J. Калић, *Столно место Србије*, Новопазарски зборник 12 (1988), 13–21; eadem, *Престо Стефана Немање*, passim; eadem, *Претече Жиче: крунидбена места српских владара*, Историјски часопис XLIV (1977), 82–84.

[14] V. нап.12.

[15] Највише пажње обреду извршеном 1196. над Стефаном у старијој литератури посветио је Н. Радојчић, *op. cit.*, 68–73. Аутор наводи све важне изворе о овом питању. Из разумљивих разлога, Радојчић не залази у сложена питања устројства обреда, поготову не у трагање за његовим пореклом. Са становишта историје ритуала и владарске идеологије о овом церемонијалу расправља М. Радујко, *Устоличење*; idem, *Ступање Стефана Немањића у достојанство великог жупана* (рад упућен редакцији часописа ОСР).

[16] Ђ. Трифуновић, В. Бјелоглрлић, И. Брајовић, *Хиландарска оснивачка повеља светога Симеона и светога Саве*, in: *Осам векова Студенице*, Зборник радова, Београд 1986, 54–56.

ветног Израела понављају и млађи извори. У оснивачком акту који Хиландару између 1200. и 1202. издаје Немањин наследник, велики жупан Стефан, опис ступања у моћ забележен је у скоро истом виду: **бл(а)гослови ме изреднѥ ѿт прочеѥмоѥ братие ѣко же благослови Исаак Іакова сна своѥго вьсакыимь благословениемь.**[17] Драгоцен приказ сабора у Расу оставио је Сава Немањић (око 1208). О примопредаји власти Сава говори језиком ритуала и идеологије: „А Божјом вољом изабра благоверннога и овога им предаде говорећи: „**сего посаждаю на прѣстолѣоу Х(ристо)вѣ дарованомоу ми вл(а)д(и)-чествѣ**”. За разлику од Првовенчаног, доцније први архиепископ Српске цркве каже да је Немања после овога „од Бога изабраног зета грчког цара Алексија“ III Анђела „венчао“ али је са оцем и братом сагласан у избору праслике благослова: „**И самь вѣнчавь его и бл(аго)-с(ло)вивь его изрѣднѣ, ꙗкоже бл(аго)с(ло)ви Исаак Іакова, с(и)на своег(о), въсакыим бл(аго)с(ло)вені-емь**”.[18] У последњем извору из круга раних сведочења о догађају из 1196. године, у Житију Симеона Немање од Стефана Првовенчаног (1216), опис примопредаје власти налик је напред наведеним но с једном за нас не мало важном разликом: у тумачењу благослова Стефан се овај пут не позива на 27. него на 42. главу Постања, у којој се говори о потомству старозаветног Јова: „**Мир бо мои дароую ѡставшоумоу вь вас(ь) вл(а)д(и)чьствовати на прѣстолѣ моѥмь, бл(а)г(о)с(ло)вениѥмь бл(а)г(о)-с(ло)вивь и вамь, ꙗкоже бл(а)г(о)с(ло)ви б(ог)ь послѣднꙗꙗ Иѡвова, г(осподь)ствовати ѥмоу вь вас(ь) недвижимо. И вьставь сь прѣстола своѥго, и прѣ-дас(ть) и ѥмоу сь вьсакыимь б(л)аг(о)с(ло)вениѥмь.**”[19]

У основи ових извештаја, упркос повремено изриицаним сумњама у погледу документарне вредности њиховог језгра, стоји церемонијални део сабора, чин посађивања на сто и освећења Стефана Немањића. Истина, ауторе више привлаче политичке последице и идеолошки смисао церемоније него сам обред. Ту треба тражити и објашњење што се, од прилике до прилике, истиче једна а прећуткује друга појединост. У низу поступака инаугурационог церемонијала предаја престола и освећење имају, иначе, различите улоге: први је извор политичког, други црквеног легитимитета. Логично је зато да су престо и благослов и у нашим изворима интонирани различито, али је неочекивано да творци династичке мисли Немањића у оцртавању политичког легитимитета знатнију улогу дају „благослову“ него устоличењу. Према Сави, Немања сину завештава „престо Христом дароване владавине“, а према писцима хиландарских повеља „престо мој“, односно „престо свој“. У складу са уверењем типичним за рани и зрели средњи век, трон припада владару лично, односно држави коју овај персонификује. Из тога такође следи да у језгру представе о сукцесији лежи патримонијални концепт власти. Чињеница да је и чин освећења стављен у службу политичког а не црквеног легитимитета изненађује само на први поглед. У малочас поменутом напису,[20] показали смо да у наведеним изворима „благослов“ Симеона Немање није само синоним за освећење, односно за обред у целини. Из приказа овог догађаја код Доментијана, најисцрпнијег у приказу догађаја, произлази да је „благослов“, најпре нарочит чин, обављен након посађивања на сто а пре црквеног дела обреда, потом и синоним за Немањину улогу у освећењу у виду полагања руку. По спољним одликама благослов у ужем смислу може се описати као чин ритуалног завештања, у којем тестатор, Стефан Немања, потврђује шта тачно оставља наследнику, уједно и као ритуал преношења старешинства. Укључивао је пригодни и церемонијални део. Немања је најпре одржао говор. Осврнуо се на прилике под којима је сам ступио на престо и избор Стефана за наследника оправдао патримонијалним и провиденцијалним разлозима. Изједначавање благослова и освећења не допушта нам да други део овог чина сагледамо одређено. Неспорно је, у сваком случају, да у мешању освећења и благослова лежи разлог с којег се ствара привид да неки извори црквену санкцију тумаче као извор световног, политичког легитимитета.

Околност да се „самодржац отац“ на сабору у Расу јавља у улози консекратора, да је Стефан у моћ уведен примопредајом, имала је неупоредив утицај на повест питања о којем је реч. Историја тог утицаја захтева нарочит осврт. За потребе нашег излагања довољно је рећи да је благослов светог Симеона, независно од тога који је део церемоније означава, рано протумачен као институционална подлога права Немањића на владарско достојанство. За разлику од приказа посађивања на трон, стављен је у службу текућих збивања и, уз патримонијалну, укључује алузије на династичку концепцију моћи. У то нас јасно уверавају старозаветне паралеле у приказима овог акта. За Немању, Саву и Првовенчаног, благослов Јакова и Јосифових синова, Манасије и Јефрема, представља тип освећења Стефана Немањића. Историчари су с разлогом објашњење за ослањање на Стари завет у описима увођења Стефана Немањића у моћ тражили у приликама које су пратиле његово успињање на положај великог жупана.[21] Право на наслеђе престола Рашке, сагласно начелу примогенитуре, припадало је Вукану, старијем Немањином сину, а не Стефану, као што је у време патријараха припадало Исаву, односно Манасији а не Јакову и Јефрему. Подсећање на место из Постања у хиландарским повељама и код Саве, другим речима, значи подсећање на преседан из библијске историје, израз је потребе да се Немањин избор оправда и начелу првородства противстави „принцип Божјег избора“, како се у тумачењима егзегета наведени примери благослова из Постања иначе описују.[22] Остало је, међутим, неопажено да враћање примерима из Постања има оправдање и у природи и изгледу обреда изведеног над Стефаном.[23] Старешине народа још за Мојсија прерога-

[17] А. Соловјев, *Хиландарска повеља великог жупана Стефана (Првовенчаног) из година 1200–1202*, Прилози за КЈИФ 5 (1925), 68.

[18] *Живот светога Симеона Немање*, in: В. Ћоровић, *Списи св. Саве*, I, Београд–Сремски Карловци, 1928, 157 (даље = *Списи св. Саве*).

[19] В. Ћоровић, *Житије Симеона Немање од Стевана Првовенчанога*, in: *Светосавски зборник*, књ. 2, Београд 1939, 39.

[20] М. Радујко, *Устоличење*.

[21] Б. И. Бојовић, *op. cit.*, 55, 94; С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 103–110 (са литературом); о идеолошком аспекту ових паралела v. поглавље на стр. 191–197 (са оправданим закључком да већ преношење старозаветне типологије на личности из српске историје крије у себи династичку потку).

[22] H. Leclercq, *Imposition des mains*, in: F. Cabrol – H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, VII/1, Paris 1926, 391–412.

[23] Опширно о овом питању са закључцима унеколико различитим у односу на ауторе наведене у нап. 21 пише М. Радујко (*Устоличење*).

тиве достојанства на своје наследнике преносе полагањем руку.[24] У изворима на које се наши писци позивају овај се гест не помиње, али нема сумње да је он у наведеном случају, као и на свим сродним местима, видљиви израз благослова. Библијски канон познаје благослов не само у истом облику него и у истој функцији, као средство увођења у власт кооптирањем. Како је формула коју је Немања изговорио над Стефаном изгледала, не можемо поуздано знати. Да се иза позивања на Стари завет у описима освећења из 1196, између осталог, крије гест полагања руку, заправо улога овог геста у освећењу Стефана Немањића, на то би указивала текстуална подлога обреда наведена код Доментијана („И овај мој престо нека је благословен од Господа Бога мога и од мене оца твога теби и деци твојој, и после деце твоје и целом семену твоме до века“[25]), скоро дослован цитат 4. стиха 48. главе Постања, у којем патријарх Јаков приповеда Јосифу о благослову што га је као младић, у Лузу, примио од Бога („и даћу земљу ову сјемену твојему након тебе да је њихова до вијека“). Завршну реч о односу церемонијала и Доментијановог приказа инаугурације из 1196. даће историчари ритуала. Покаже ли се да његов пренос бар у основи следи обредник, логично је мислити да чин увођења у моћ великих жупана Рашке, онај по ком је у достојанство ступио наследник Стефана Немање, у свом изворном виду укључује династички концепт власти. Практично то значи да Немања у Расу доиста није изабрао тек непосредног наследника него да је питање наслеђа, како се оно постављало са гледишта односа између Стефана и Вукана, уредио за дуже време, као што Јаков „земљу своју“ није завештао само Исаку него „сјемену Исаковом да је (његових) синова до вјека“. Значај овог питања налаже да му се посвети додатна пажња. И независно од исхода будућих истраживања, можемо бити сигурни да је средином друге деценије XIII столећа благослов Симеона Немање тумачен и као извор династичког легитимитета. Разлози због којих будући Првовенчани краљ заборавља дотад стално понављано место из Постања и окреће се приповести о Јову нису сасвим јасни. Могли би бити личне природе, алузија на искушења пред која га је вихор политичког живота ставио у време прогонства и борбе за повратак на престо или су израз потребе да се у будућности предупреде размирице око права на наслеђе. Било како било, чињеница да Немања у другом Стефановом приказу сабора из 1196. благосиља сина „као што је Бог благословио Јовове наследнике“ потврђује да аутор не мисли само на себе него и на своје потомке. У 12. стиху 41. главе књиге о Јову, на који се Стефан позива, каже се изриком: „И Господ благослови пошљедак Јовов више него почетак“ док се нешто ниже приповеда о множењу нараштаја наследника праведног Јова.

* * *

У низу ослонаца са којих се уздиже зграда династичке мисли Немањића сабор у Расу заузима једно од важнијих места. С једне стране, у њему је нађено упориште за права будућег Првовенчаног краља и његових наследника, а са друге, институционална подлога за улогу коју званична мисао даје светом Симеону у осигурању легитимитета династије у целини. Чињеница да је у раним приказима сабора нарочито место припало благослову Стефана Немање у складу је са функцијом коју овај чин има у склопу церемоније увођења у моћ првог Немањића. Замишљен као сакрална потврда воље старог владара, као акт ритуалног завештања, он се, и мимо тога да ли треба подвући династички или патримонијални аспект сукцесије, показао подеснији но било који други део обреда за истицање Немање као чиниоца наследне власти. У односу на устоличење благослову у ово време превагу доноси и околност да има значај акта с наглашеним политичким, унутардинастичким последицама, тј. да се сматра церемонијалном потврдом старешинства актуалног владара. У подвлачењу институционалних извора права Немањића на власт у Србији благослов Симеона Немање остаје и после Првовенчаног моћно средство политичке идеологије.[26] Па ипак, још у другој половини XIII века он не обухвата све сложене видове идеолошке функције култа оснивача династије. Из разлога о којима је понешто већ речено, у први план рецепције догађаја из 1196. уз благослов се све чешће и одређеније истиче престо светог Симеона Немање.

У процесу уобличавања схватања о династичкој припадности трона немалу улогу одиграли су теолошки веома учени светогорски писац и аскета Доментијан, и његов мецена, краљ Урош I. Инспирисано новим захтевима званичне мисли, Доментијаново дело, у првом реду његова синтеза култа светог Симеона и његови прикази сабора из 1196, оличава нарочиту фазу у династичкој доктрини Немањића.[27] Ослањајући се на Немањино Житије од Првовенчаног, јеромонах и духовник манастира Хиландара у свом *Животу светог Симеона* (1264) лик првог српског светитеља гради славећи га као оснивача и заштитника државе, а за основу представе о светородној лози и законитој власти узима библијске појмове родословног стабла и владарску харизму. Попут народних поглавара и великих краљева Старог завета, Немања је вечни владар српског „отачаства“ а његови наследници, слично потомцима Исака, Јакова или Давида, уживаоци права на власт коју је Бог дао утемељитељу династије и државе. Неупоредив значај за нас има чињеница да се престо нашао у жижи Доментијанових погледа на династију и њеног светог оснивача. Под утицајем који церемонија устоличења има на грађење политичке идеологије, за званичну мисао изразито пријемчиви Доментијан даје овом појму нов и доследно образложен смисао. Имајући у виду идеолошко одређење Немањиног благослова, образовани светогорац у надлични аспект престола пројицира персонално начело, везује га за поштовање Симеона Немање као првог титулара престола српских владара и тако појам трона уздиже у један од кључних инструмената династичког легитимитета и схватања о континуитету власти Немањића.

---

[24] H. Leclercq, *op. cit.*, passim.

[25] *Живот светога Симеуна и светога Саве од Доментијана*, изд. Ђ. Даничић, Београд 1865, 41–42 (даље = *Живот светога Симеуна и светога Саве*). За превод cf. Доментијан, *Животи светог Саве и светог Симеона*, превео Л. Мирковић, Београд 1938, 256 (даље = Доментијан, 1938).

[26] V. infra.

[27] Б. И. Бојовић, *op. cit.*, 79–120 et passim.

Доментијан се овој теми враћа често. Оквир за историјско и институционално утемељење представе о „престолу Симеона Немање“ и он је нашао у догађају из марта 1196. Усредсређен на идеолошки и богословски смисао сабора, „последњи ученик“ светог Саве односи се брижљиво и према реалијама. У његовом виђењу, чин увођења у моћ не разликује се битно од приказа старијих писаца. У *Житију светог Симеона* обавештени Доментијан каже најпре да је владар у одступању, пошто је обелоданио избор, устао са престола и новог великог жупана посадио на своје место. У свечаном говору који потом држи, Немања подсећа на околности под којима се пре 38 година успео на трон, и посебно подвлачи изворе легитимитета сопствене моћи: „**чедо моѥ любимоѥ, прѣстоль сии моѥго владычьства владыкою царемь небесьнымь дарованъ ми ѥсть, и никоѥюже силою моѥю вьзель ѥго ѥсмь, нь паче на сьмѣреныѥ моѥ призрѣ господь богь мои, и низложи сильныѥ сь прѣстола сего, и мене вьзнесе на нь сьмернаго и того силою владычьствовахь на прѣстолѣ семь доселѣ**”. На крају, стари владар изговара над сином формулу благослова, уз помоћ које, у своје и у име Бога, престо завештава Стефану и његовим наследницима: „**а ты, синоу мои любимыи, боуди благословень богоу вышьнѥмоу, царьствоуюштемоу вь бесконьчьныѥ векы, и прѣстоль сии мои боуди ти господемь богом моимь и мною отцемь твоимь благословень тебѣ и чедомь твоимь и по чедѣхь твоихь и вьсемоу сѣмени твоѥмоу до века**“.[28] Доментијан улаже много труда да увођење Стефана у достојанство великог жупана искористи као оквир за утемељење представе о Немањи као првом монарху. У само неколико реченица умни писац сажима низ појединости које првом српском светитељу приписују кључну улогу у заснивању државе и претварању породице у владарску лозу. Немањин успон на престо, према Доментијану, не почива ни на наслеђу ни на вољи народа него на Божијем избору. У складу с институционалном природом ритуала увођења у моћ, функција коју први монарх на средишњем догађају сабора у Расу преузима у циљу осигурања легитимитета потомака описана је као сакраментална и правна санкција. Нарочито је важно да династичка сукцесија према Доментијану не почива на праву датом породици у целини него на благослову који Бог додељује Немањи лично. Политички и религиозни ауторитет оснивача државе и зачетника лозе толики је да његов избор и његовим посредовањем стечена наклоност Господа господара постају ослонац права у унутардинастичкој сфери. У светлу институционалних критеријума приказана је и династичка *basileia* у ужем значењу речи. Формула благослова коју Немања изговара над Стефаном обезбеђује власт не само непосредном примаоцу него и свим његовим потомцима, „до века“, каже Доментијан. Напред смо већ поменули да писац на овом месту парафразира Стари завет. Разлог враћања ауторитативном извору могло је бити или ослањање на текст обредника по којем је церемонија на сабору у Расу изведена или утемељење концепта наслеђа и харизме зачетника лозе на старозаветном моделу. Било како било, формула освећења у Доментијановом преносу обојена је захтевима династичке мисли из времена кад је породица Немањића бројала четвртог члана на престолу Србије, а мисао о оснивачу династије и државе чинила идеолошку окосницу у култу Симеона Немање и монументално замишљеном програму идеолошког преображаја Србије. Утицај политичког чиниоца једва да и треба доказивати. Краљ Урош, који је на престо дошао после збацивања са власти старијег брата Владислава[29], имао је много разлога да принцип провиденцијалног, Немањиног избора претпостави сваком другом од важећих начела сукцесије. Нарочит однос најмлађег међу синовима Стефана Првовенчаног на српском престолу према Симеону Немањи не потврђују само наведено место и чињеница да је Доментијан писању Немањиног Живота приступио на захтев овог краља. У аренгама повеља Светој Богородици у Бистрици (1253) и Светом Николи у Хвосну (1275-76) Урош I назива себе и своје претке „светога корена богољубивим изданцима“ и тако династички легитимитет усредсређује на светости оснивача куће. У његовој главној задужбини, Светој Тројици у Сопоћанима, и оној коју је подигао са женом, краљицом Јеленом, у манастиру Градцу, светом Симеону је посвећена нарочита капела. У очи нарочито пада да у украсу Градца (пре 1272) у улози посредника између ктитора и Христа не срећемо поворку Немањића, него само светог Симеона.[30] У ангажовани смисао слављења Немање као извора законите власти његових наследника не можемо сумњати чак и да нам ниједан од података са стране није сачуван; изриком га потврђује једно друго место у спису о којем је овде реч. Подсећајући на заслуге Уроша I за настанак Житија Симеона Немање, Доментијан, у запису на крају дела, каже да га је писао док је „превелики и превисоки“ краљ **по благословению светааго Симеона прѣдрьжештоу ѥмоу прѣстоль дѣдинь и отьчинь**.[31] У низу извора који нам стоје на располагању мало је који у представљању оснивача династије као трајног власника права на власт у Србији у тој мери изричит као овај. Немања није власт од Бога примио само уз изгледе да ће, као старозаветни поглавари Израиља, децу и унуке видети на свом трону, него и уз право да у процесу наслеђивања својим благословом, санкцијом која се у случају Првовенчаног даје у виду обреда а у случају Уроша I на провиденцијалан начин, игра активну, чини се, пресудну улогу, да сам бира и потврђује новог владара.

Враћајући се теми овог рада, подсетимо још једном да Доментијанов поглед на однос престола и династије у целини одређује настојање да се ојача харизма оснивача куће у домену наследне власти. Сабор у Расу само је прилика да се то настојање изложи у светлу ин-

[28] *Живот светога Симеуна и светога Саве*, 41–42.

[29] *ИСН*, I , 341–342 (С. Ћирковић, са изворима и литературом).

[30] Ђ. Бошковић, С. Ненадовић, *Градац*, Београд 1951, 6. Натпис није сачуван због чега се аутори двоуме, помишљајући и на Стефана Првовенчаног, али је та могућност мало вероватна. Ни Првовенчани ни било који други од Немањиних потомака није добијао част да сам предводи наследнике у предстојању пред престолом Господа Господара. Да је посреди Немања говоре и писани извори из којих се види да је оснивач династије, од Уроша I до Душана сразмерно често издвајан из ланца предака и једини истицан као извор династичког легитимитета (v. passim у овом раду). Сагласности о овом питању у науци ни иначе није било. Према М. Ћоровић Љубинковић, *op. cit.*, 78, испред Уроша иде Немања. Да краља предводи Првовенчани сматрају С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд 1997², 27, и Р. Николић, *Прилози проучавању живописа из XIII и XIV века у области Раса, Када је и ко живописао манастир Градац*, Рашка баштина 2 (Краљево 1980), 86–93, нап. 2.

[31] *Живот светога Симеуна и светога Саве*, 116.

ституционалних критеријума. Аутор се показао, мало је рећи, достојан изазова. Пада у очи најпре да је престо поменуо управо у тестаментарном делу формуле освећења. Значај овог податка на најбољи начин открива историја сведочења о предмату завештања. Према Сави, отац је сину дао **Ис(раи)ль сы мои**[32] а према Доментијановом Житију Светог Саве **стадо словесьнок**.[33] Тек опис сабора из животописа светог Симеона, двадесетак година млађи од оног из Савине хагиографије, предату власт поистовећује с троном: „**прѣстоль сии мои**“.[34] У сличним приликама консекратор изговара достојанство у које се кандидат производи[35] па нема сумње да Доментијан има у виду идеолошки појам а не инсигнију. Што се смисла овог места тиче, без ограде се може поновити оно што смо рекли о династичкој функцији благослова утемељитеља владарске куће: *престо српских владара припада Немањи; Немања је право на њега добио од Бога лично и то своје право, предајући га Стефану, завештао династији у целини.* У историји разматране појаве наведено место из Доментијана представља први неспоран доказ настојања званичне мисли да престо српских владара изједначи са престолом Симеона Немање. Такође, поставља се питање: шта је разлог да је баш престолу додељена улога супститута Немањиног „благослова“ и тумача удела светог Симеона у легитимацији права на власт Немањића? Напред смо већ поменули да престо и устоличење представљају топосе политичке идеологије. Њихова употреба ни у антици ни у средњем веку не зависи стриктно од природе и садржаја обреда. Непосредни подстицај треба ипак тражити у околности да је трон на свечаности у Расу био видљиви знак власти завештане Стефану. У навођењу исходишта легитимитета власти Немањића извори у току читавог средњег века дају превагу час династичком час патримонијалном начелу. Не изненађује зато да се и Доментијан, иако у први план истиче династички аспект култа светог Симеона, враћа патримонијалној димензији трона. Према запису с краја Житија првог српског светитеља, Урош је Немањиним „благословом“ примио „престо дедов и очев“. То никако не значи да се схватање Немање као трајног сопственика права на престо српских владара није у време настанка Доментијановог Житија светог Симеона Немање било у потпуности искристалисало. О уделу ученог Светогорца у настанку овог схватања извори не говоре одређено. Примери расути на неколико места у Животу светог Саве и Животу светог Симеона показују, у сваком случају, да би Доментијан могао бити његов главни тумач. Оставимо ли по страни места у којима Немања о српском престолу говори као о свом, уобичајен израз персоналне концепције моћи владара средњег века, у делу овог писца и аскете наилазимо на две по облику различите али смислом подударне формулације које идеју о престолу српских владара као престолу Симеона Немање истичу с претензијама ништа мање отвореним и програмски мотивисаним него опис сабора у Расу. Говорећи о уређивању ктиторског права над Хиландаром, писац каже да је Немања своју и задужбину светог Саве завештао „благоверном сину ... **владычьствоующтоу же тогда на прѣстолѣ светаго Симеона**“.[36] На другом месту, Сава упућује писмо „многољубљеном брату своме, који је владао на престолу светога Симеона“.[37] Из уверења да је Немања власник прерогатива на престо српских владара логично је проистекао став да су Немањићи пролазни уживаоци права које је Бог дао Немањи, условно речено, његови савладари. Ослањајући се на наслеђе хришћанске књижевности и црквеног права, Доментијан тако будућег краља Стефана Првовенчаног назива „**съпрѣстольникоу светаго Симеона**“.[38] Једно место у Житију светог Саве, у којем аутор уз овај користи израз саопштник (удеоничар, заједничар, *particeps*) навело је Гривеца на закључак да Доментијан истиче једнакост Првовенчаног са Немањом у владарском достојанству.[39] На шта аутор стварно циља открива функција израза сапрестолник у еклисијалној мисли, могло би се рећи и у црквеном праву средњег века. Настојећи да изгради апстрактни појам установе, црква је сразмерно рано оснивача епархије уздигла на степен идеалног титулара катедре, трајног сопственика права на власт у локалној заједници, а његове наследнике почела да тумачи као сапрестолнике првог епископа.[40] С тим у складу су архиепископи и патријарси Српске цркве сапрестолници светог Саве,[41] удеоничари у достојанству датом првом титулару. У којој мери је ово схватање блиско Доментијану види се из добро познатог места у његовом Житију све-

---

[32] *Списи св. Саве*, I, 157.

[33] *Живот светога Симеуна и светога Саве*, 151–152.

[34] Ibid., 42.

[35] Cf. М. Радујко, *Устоличење.*

[36] *Живот светога Симеуна и светога Саве*, 168.

[37] Доментијан, 1938, 113.

[38] *Живот светога Симеуна и светога Саве*, 111, 115.

[39] Ibid., 218, 245, 323. F. Grivec, *Syntronos*, Slovo I (Zagreb 1952), 6–17, нарочито стр. 10 и 17. Насупрот Гривецу, R. Rogošić, *Prvi srpski arhiepiskop Sava i Petrova stolica*, Nova revija (Makarska 1929), 381–382, и Д. Анастасијевић, *Је ли св. Сава крунисао Првовенчаног*, Богословље X/2–3 (1935) 236, сматрају да Доментијан речени израз користи као синоним за реч наследник. Етимолошко тумачење које уз израз сапрестолник доноси И. И. Срезневский, *Материалы для словаря древне–русскаго языка по письменным памятникам*, т. III, С. Петербург 1903, 807, „који седи заједно на престолу“, најтачније обухвата значење израза код ученог Доментијана.

[40] Ово је схватање на више начина уграђено у еклисијалну мисао позне антике и средњег века, како на Истоку тако и на Западу. У основи се његов одјек, уз разумљиве конфесионалне нијансе, прати на два плана, у сфери учења о универзалној и локалној цркви. У првом је нашао израза у уверењу да је катедра сваке локалне цркве престо апостола Петра, личности која је у време силаска Светог Духа, у тренутку конституисања цркве, седела на месту Исуса Христа, истинске главе цркве, а у другом у истицању апостола и епископа, оснивача појединих црквених организација као трајних власника права на катедру у њима. Тумачење наследника оснивача цркве као њихових сапрестолника само је логичан одблесак овог схватања. О различитим аспектима ове доктрине cf. W. Ullmann, *Principles of Government and Politics in the Middle Ages*, London 1961, 48 sq (поглавље *The separation of office and person*); P. Batiffol, *Cathedra Petri: études d'histoire ancienne de l'église*, Paris 1938, passim, нарочито поглавља *Petrus initium episcopalus* (стр. 95–104) и *Prima cathedra episcopalus* (стр. 105–123); O. Keramé, *Les Chaires apostoliques et la role des patriarchat dans l'Eglise*, in: *L'episcopat et l'Eglise universelle*, ed. Y. Congar – B.-D. Dupuy, Paris 1962, 261-278; J. Colson, *Le ministère apostolique dans la littérature chrétienne primitive*: *Apôtres et épiscopes, sanctificateurs des nations primitives*, ibid., 135-169; A.-M. Javierre, *Le thème de la succession des Apôtres dans la littérature chrétienne,* ibid., 171-221. За примере везане за схватање о *cathedrae Petri* у уметности и представе епископа над троном v. М. Радујко, “*Ἀρχιερατικός θρόνος*” *des évêques de Moravica et la peinture de Saint–Achille Arilje*, CA 49 (2001), у штампи (са литературом; даље = “Ἀρχιερατικός θρόνος”).

[41] В. Ј. Ђурић, *„Престо светога Саве“*, in: *Споменица у част новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности*, Београд 1972, 93–104; Д. Кашић, *Престо Светог Саве*, in: *Свети Сава. Споменица поводом осамстогодишњице рођења, 1175–1975*, Београд 1977, 333–348, нарочито 334–339. Аутори не залазе у еклисијалну и правну потку појаве.

тог Саве. Говорећи о посланству које тек устоличени поглавар Српске цркве поводом крунисања Првовенчаног шаље у Рим, учени писац каже дословно: „И изабравши од својих ученика благоразумна мужа, свечастивог епископа Методија, и посла га у Рим ка прехвалним апостолима Петру и Павлу, и шта више **сьпрестольникоу светыю**, папи велике римске државе.“[42] Учесталост с којом Доментијан у излагању односа оснивача династије и његовог наследника овог последњег тумачи као пролазног уживаоца права датих Немањи искључује могућност да се ради о пукој реторичкој слици. У житијима двојице првих српских светитеља израз „**сьпрестольник с(вета)го Симеона**“ понавља се чак десетак пута.[43]

Харизма зачетника лозе остаје до краја средњег века главни извор династичког легитимитета.[44] Није зато необично да појмови престо и благослов Симеона Немање и после Уроша I представљају окосницу трансперсоналне и трансдинастичке концепције моћи. У аренгама повеља српских владара друге половине XIII и из XIV века, уверење да је престо добијен *in delegato*, по „благослову“ предака, у првом реду посредовањем светог Симеона, један је од сталних, можда и најчешће помињани предуслов законитости смене на трону.[45] Непосредна сведочанства о престолу Симеона Немање и током овог раздобља срећемо у књижевној грађи. Чињеница да сачувани примери нису бројни не умањује њихов значај. Ваља се најпре сетити да Теодосије Хиландарац, под утицајем Доментијана, на чије се дело шире ослања, у опису сабора у Расу, каже за Стефана Првовенчаног да је сапрестолник светог Симеона.[46] Последњи међу данас познатим изворима овог типа нарочито је важан јер сведочи о прилагођавању изложеног схватања о престолу у време кад се ауторитет власти Немањића није заснивао искључиво на култу оснивача династије него и на биографијама побожних краљева из реда његових наследника. Уједињујући критеријуме идеолошког поимања престола и доктрину о оснивачу династије и државе, аутор већине значајних житија сабраних у зборнику *Животи краљева и архиепископа српских*, слично Доментијану, у темељ излагања о светородној лози ставља схватање о Немањи као првом монарху и сопственику престола српских владара. Своје замисли, архиепископ Данило II износи у генеалошким сликама Старог завета, но, кад жели да династички легитимитет Немањића стави у институционални оквир, за Немању каже да је „**прьвопрѣстольникь**“.[47] Узет из еклисијалне и терминологије црквеног права, као и термин сапрестолник, израз првопрестолник (πρωτόθρονιος, πρωτόθρονοι), иако у почетку синоним за првенство, за положај поглавара цркве,[48] на недвосмислен начин истиче идеју о трајној припадности престола првом титулару, по правилу и оснивачу установе чију власт трон персонификује. Корени ове појаве такође су дубоки. На исти начин или у терминима изведеним из овог, у црквеним изворима се још у позноантичко и раносредњовековно доба означавају оснивачи Римске, Александријске или Јерусалимске цркве, апостоли Петар и Павле, јеванђелиста Марко, односно Јаков брат Господњи.[49] Словени су ово схватање примили са хришћанством. Непознати писац, у Житију светог Методија, каже тако да је панонски кнез Коцељ послао млађег од двојице словенских просветитеља у Рим, са жељом да га папа посвети за „епископа у Панонији на престо св. Андроника, апостола од седамдесеторице“.[50] Ослоњена на наслеђе раног хришћанства, Српска црква гради свој ауторитет на истом овом обрасцу у току читавог средњег века, с једне стране именујући светог Саву као „првопрестолника“, тј. „првонастолника“, а с друге називајући престо предводника Христовог стада у Србији „престолом светог Саве“.[51]

* * *

Шта се може означити као исход анализа и разлагања о писаним изворима? Пада у очи најпре да и први описи увођења у моћ последњег великог жупана на престолу Рашке дају Стефану Немањи већи значај него што патримонијално начело иначе подразумева. Уверење да је Немања власт добијену од Бога завештао династији срећемо још у Житију светог Симеона од Првовенчаног али се тек од краља Уроша I „сто“ српских владара доводи у везу са светим Симеоном. Уздизање култа оснивача династије и настојање овог краља да на харизми Симеона Немање утврди легитимитет своје власти пружили су, чини се, пресудан импулс настанаку и развоју ове појаве. Важну улогу у уобличавању, уколико не само у увођењу у службену мисао разматраног појма одиграо је Доментијан. У његове би се заслуге могло убројати ослањање на црквену терминологију, можда и тумачење према којем Немања није тек трајни власник прерогатива на престо него и извор легитимитета Немањића појединачно. Израз престо Симеона Немање код Доментијана још носи призвук патримонијалног концепта наслеђа раног средњег века. Чињеница да га учени писац, кад је о владарима реч, користи искључиво у поменима Стефана Немањића није једини разлог за то. Стварни извор законитости породичне власти и за њега је благослов а не престо Симеона Немање. Оно што се код ученика светог Саве подразумева, у јасно одређеном виду доноси архиепископ Данило II. Израз првопрестолник, синтеза схватања о трону симболу врховне власти и штовања Немање као његовог првог, отуда и трајног титулара, уверава нас да је улога светог

[42] *Живот светога Симеуна и светога Саве,* 245–246.

[43] Ibid., 67, 102, 111, 115, 214, 264, 321. Cf., такође, Доментијан, 1938, 102, 108, 110, 121, 136-137, 215 итд.

[44] Б. И. Бојовић, *op. cit.*, passim.

[45] А. Соловјев, *Појам државе*, 84 sq; J. Калић, *Престо Стефана Немање*, passim; С. Марјановић–Душанић, *Владарске инсигније,* 25–26; М. Радујко, *Устоличење.*

[46] Теодосије Хиландарац, *Живот светога Саве*, издање Ђ. Даничића, приредио и предговор написао Ђ. Трифуновић, Београд 1973, 36, 38–39.

[47] *Arhiepiskop Danilo drugi, Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih, ed. Dj. Daničić,* introd. Dj. Trifunović, London 1978, 268.

[48] M. Maccarrone, *Lo sviluppo dell'idea dell'episcopato nel II secolo e la formazione del simbolo della catedra episcopale*, in: *Problemi di storia della Chiesa. La Chiesa antica: secoli II–IV*, Milano 1970, 161.

[49] V. нап. 40 и рад H. Marot, *Unité de l'Eglise et diversité géographique aux premières siècles*, in: *L'episcopat et l'Eglise universelle*, 565–596, нарочито III, IV и V поглавље. О грађењу ауторитета локалне цркве на култу оснивача v. Ch. Walter, *Portraits of Local Bishops: a Note on their Significance*, ЗРВИ 21 (1982), 7–18 (са литературом).

[50] П. П. Лавров, *Материалы по истории возникновения древнейшей славянской письменности*, Ленинград 1930, 72; за превод cf. *Ћирило и Методије, Житија, слижбе, канони похвале*, прир. Ђ. Трифуновић, прев. О. Недељковић, Београд 1964, 161.

[51] В. J. Ђурић, *„Престо светога Саве*“, 93–104; Д. Кашић, *op. cit.*, 335–338, за овај израз v. стр. 334, нап. 7.

Симеона у преношењу владарских права на чланове његове породице одиста усредсређена у појму престо.

* * *

Сазнања о трајању појмова престо и благослов Симеона Немање у распону од краја треће четвртине XIII до почетка XV века, за разлику од предисторије и процеса уобличавања, дугујемо у првом реду владарској иконографији. По значају за познавање наше теме, ликовна грађа овога типа несразмерно премашује свој обим. У борби за доказивање и одбрану личног и породичног легитимитета и континуитета династије и државе ликовна решења и у годинама великог узлета иконографије Немањића важе као једно од моћнијих, могло би се рећи изузетно средство званичне уметности. По пореклу се иконографска сведочанства за предмет нашег рада деле у две групе: 1. представе „Српских државних сабора", које за предмет имају устоличење великих жупана и краљева Немањића, 2. програм представа везан за црквени престо српских владара. У литератури је о свакој од слика које имамо у виду, у мањој или већој мери, било речи. Утицај схватања о престолу Симеона Немање на њихову замисао више је, међутим, помињан него што је проучен и одређен. Поготову није било покушаја да се иконографска грађа посматра као целина за себе нити да се утврди њено место у развоју овог схватања. У замисли предстојећег приказа услед свега се екстензиван тон није могао избећи. Издвајање извора, у неким случајевима и утврђивање њихове везе са нашом темом, неопходни је услов за прелазак на последњи задатак овог прилога, осврт на идејно-историјску потку појма престо Симеона Немање.

Одјек напред описаног схватања у првој групи, мање или више посредан, прати се у украсу Сопоћана (око 1264), параклиса краља Драгутина у Ђурђевим Ступовима (1282-1283) и цркве Св. Димитрија у Пећкој патријаршији (1345-1346). Слика српског државног сабора са источног зида старе припрате Сопоћана била би најстарија у овом низу. На своду мале задужбине краља Драгутина сачуван је најзначајнији циклус Српских државних сабора инаугурационог типа. Ниједна сцена данас нема натпис али су, с доста основа, све препознате и то као устоличење Стефана Немањића, устоличење краља Уроша I, затим краља Драгутина, најзад као Сабор у Дежеву из 1282, на којем је краљ Драгутин предао престо брату Милутину.[52] Последња међу представама које имамо у виду, на јужном сегменту свода у западном травеју пећког Св. Димитрија[53], замишљена је такође као део циклуса, који уз два васељенска чини и Сабор светог Саве. Натпис је назива „Богомсабрани сабор светог Симеона Немање и његовог унука светог краља Уроша II", тј. Сабор светог Симеона Немање и краља Милутина. Из темена свода рад сабора надгледа и инспирише учеснике својим благословом Божија Премудрост, Христос дете, насликано у тонду. Мада у појединостима различите, разматране композиције у основној замисли, у већини случајева, припадају истом роду приказа, добро познатих у српском сликарству средњег века.[54] Реч је о вештој синтези представе владаоца на трону, са свим одликама *maiestas* типа (хијератично држање, фронталност, симетрија, атрибути моћи и уредно набрајање детаља), и сабора, државно-црквених скупштина, на којима су владари средњовековне Србије увођени у моћ. Битних разлика нема ни у садржини: један или двојица владалаца седе на својим престолима, углавном у друштву архијереја, окружени групама црквених или црквених и световних достојанственика. Институционална подлога ступања у моћ, било да она за повод има историјски догађај, као што је у задужбини краља Драгутина (можда у свим примерима) случај, или да је реч о симболичној инвеститури, могло би се рећи иконографској фикцији, каква је она из Св. Димитрија, почива на замисли основног мотива, на представи владара на трону, која и сама по себи укључује уверење да заузимање места на престолу у обреду ступања у моћ представља правни чин, церемонијалну санкцију првенства својственог положају владаоца.[55] Одмах треба рећи да ниједна од ових слика нема „престо Симеона Немање" за тему у ужем значењу речи. У параклису краља Драгутина обред извршен на сабору у Расу протумачен је као иницијални чин, државноправна потка легитимитета и трајања династије, док се у Сопоћанима и Св. Димитрију Немањин благослов јавља као провиденцијална потврда личног и легитимитета једног огранка породичног стабла. Та чињеница, међутим, не умањује значај који је схватање сачувано у књижевним изворима имало за њихов настанак. За разлику од других решења династичке иконографије, „хоризонталне лозе" или генеалошког стабла Немањића, у којима се Немања јавља као први у ланцу владара предака, односно „свети корен лозе", у приказима устоличења нагласак је стављен на институционалну потку законитости породичне или личне власти: оснивач династије је, имплиците или дословно, протумачен као извор легитимитета, једанпут и као посредник који уз сагласност сабора предаје Немањићима на привремено располагање од Бога примљене прерогативе на „српски сто", док је трон, будући симбол суверенитета и видљиви знак смене на власти, у првом реду сукцесије, подсећао на све оне радње и чинове правног, симболичког и идеолошког садржаја који се заједно са њим јављају у церемонијалу.

Први одјеци схватања засведоченог писаним изворима и у уметности се везују за краља Уроша I. Да је тако говори најстарија позната представа српског државног сабора, са јужне половине источног зида припрате Сопоћана (сл. 1). Насликана као последња у циклусу сабора, иза седам васељенских, чије слике покривају површине имеђу прве и пете зоне истог овог зида,[56] композиција се још за првих извештаја о фреско-украсу велике задужбине краља Уроша налазила у незавидном стању, испрана и у доброј мери лишена натписа. Дуго је отуд сматрана за „Сабор Стефана Немање против јеретика".[57] Представама устоличења прибројана је недавно, и то уз колебања и напомену да за предмет нема искључиво ина-

---

[52] В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције*, 141–145.

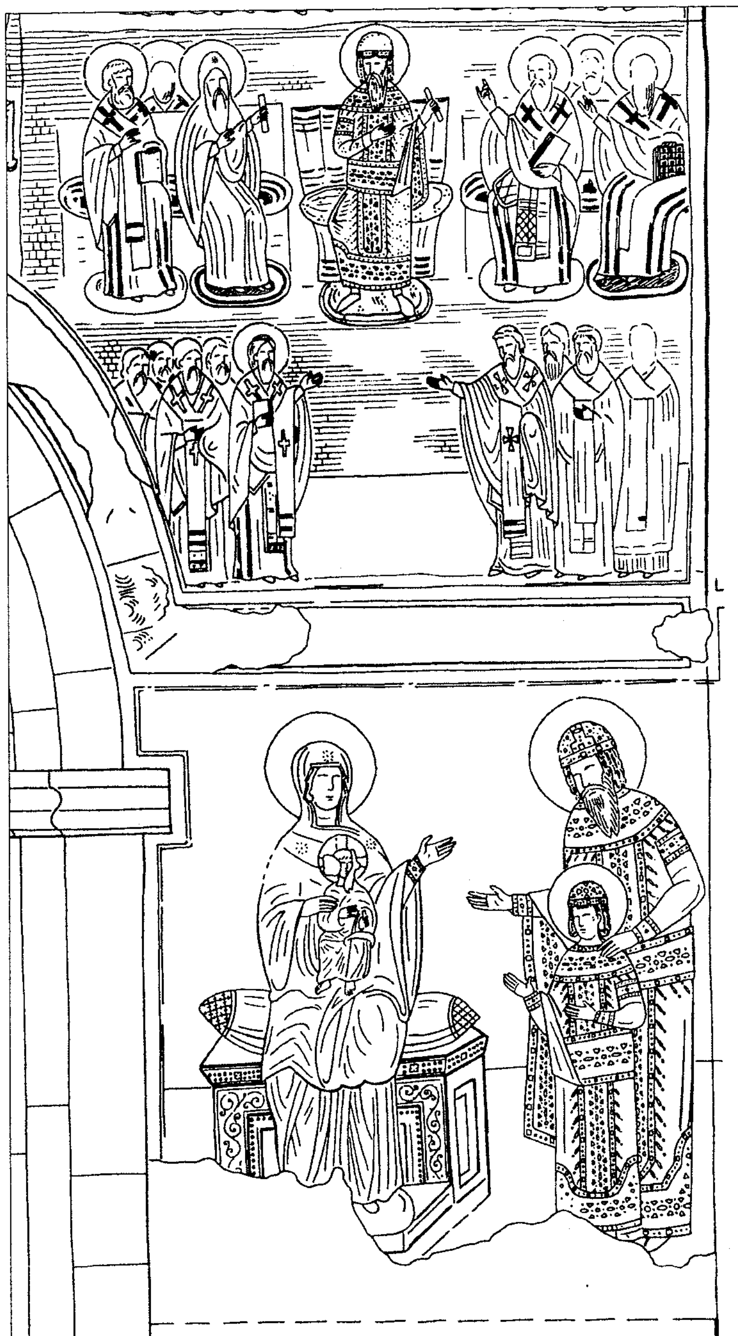
[53] Ibid.; Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом сликарству*, in: *О Србљаку*, Београд 1970, 159–160; *Пећка патријаршија*, 193 (В. Ј. Ђурић).

[54] Cf. претходне две напомене. Последњи о иконографској потки ових композиција са новим тумачењем њихових формалних извора пише М. Радујко (*Устоличење*, са освртом на старију литературу).

[55] М. Радујко, *op. cit.* (ту је и изабрана литература).

[56] Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 25.

[57] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 43–44; idem, *Историјске композиције*, 139, нап. 98.



Сл. 1 Сабор светог Симеона Немање и Уроша I (?), Урош I и Драгутин пред Богородицом са Христом на престолу, Сопоћани (цртеж Б. Живковић)

угурацију. За Војислава Ј. Ђурића, који је познавању иконографије српских сабора допринео највише, она је отуд у један мах слика устоличења Стефана Немањића,[58] а други пут „Сабор Стефана Првовенчаног и Симеона Немање", ликовна апологија заслуга цркве, владара и династије у борби за праву веру.[59] И Бранислав Тодић препознаје у њој „Сабор Стефана Првовенчаног и Симеона Немање". Аутор је, попут претходника, уверен да није реч о илустрацији историјског догађаја, али се у одгонетању садржине опредељује за синтезу ставова Војислава Ј. Ђурића, налазећи да главни део сцене приказује сабор у Расу, а да склоп и положај композиције у програму припрате имају за циљ да подсете на завет који је Стефан приликом ступања у достојанство великог жупана примио од оца у погледу бриге о цркви и вери и на изворе у којима се Немања прославља као заштитник православља.[60] Није тешко сагласити се са опажањем да „Сабор Стефана Првовенчаног и Симеона Немање", у схеми и у појединостима, понавља један број васељенских сабора из сопоћанске припрате. Учесници су подељени по групама и у складу са законима симетрије размештени у две зоне. У центру горњег појаса, између двеју група црквених лица, од којих по два у првом плану седе на биселијумима, приказан је владар на престолу са наслоном, у орнату какав у Сопоћанима видимо на портретима Уроша I и председавајућег II васељенског сабора, у дивитисиону са лоросом и окружен куполастом стемом. У левој руци, коју диже у страну, владар држи акакију, док десном, свијеном на груди, указује на епископе са десне стране. Достојанственици са биселијума окренути су према владару и благосиљају га, док се испод њих две групе стојећих архијереја, лево праведници, десно јеретици, споре о питањима вере. Као *diferentia specifica*, међу учесницима сабора, на левом биселијуму, први до краља, приказан је владар-схимник, са акакијом у левој руци. Околност да се у сцени овога типа у Србији средњег века владар монах уопште јавља довољан је разлог за сагласност са ауторима који у њему препознају Симеона Немању. Повезаност осмог сабора из сопоћанске припрате са представама устоличења владара какве познајемо из византијске и српске уметности, строго узев, није лако доказати. Краљ у средини сцене држи се као учесник диспута, а не у складу са захтевима слике *ad munus*, у сценама устоличења општим местом изгледа владара. Пажњу нарочито привлачи да међу учесницима нема властеле, носилаца политичких извора владаревог легитимитета. Не може се тврдити ни да Симеон своју акакију пружа наследнику,[61] међутим, већ то што је он приказан са акакијом представља податак од значаја: мада већ монах, Симеон је још владар, који својим благословом као на представама устоличења у Ђурђевим Ступовима и пећком Светом Димитрију предаје прерогативе власти наследнику, а то са своје стране наводи на закључак да се сликар заиста послужио методом сажимања и у ткиво црквеног сабора уткао сцену увођења у моћ новог владаоца.[62] Не може се прихватити да је иконографија српског државног сабора инаугурационог типа у целини устројена по угледу на схему васељенских сабора. Извор већине ових композиција треба тражити на другој страни, у византијској репрезентативној слици цара на престолу, симбиози устоличења и *maiestas* обрасца, која у свом језгру сажима све важне аспекте поимања власти *ad munus*, у првом реду, идеју апсолутне моћи и схватање о религиозним и политичким

---

[58] *Пећка патријаршија*, 192, 222 (В. Ј. Ђурић).

[59] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани* (1991), 48–49, сл. 22–23.

[60] B. Todić, *L'influence*, 52–53; idem, *Представе св. Симеона Немање*, 298–299.

[61] Гест се понавља на ликовима владара у добром делу Васељенских сабора из сопоћанске припрате (Б. Живковић, ibid.) и за веровати је да је у слику српског сабора доспео преузимањем. У прилог томе говори и чињеница да акакија не спада у круг инсигнија везиваних за конститутивне изворе власти. Та околност разлог је што је ни у Византији ни у Србији, у представама симболичне инвеституре, не видимо у улози симбола власти која се предаје, односно прима.

[62] Да сцена укључује и инаугурацију владара говорила би и чињеница да се једино на представи овог сабора према краљу у средини окрећу сви достојанственици са биселијума и свој благослов упућују у његовом правцу. На представама васељенских сабора епископи нису увек ни окренути ка средини нити увек благосиљају, још ређе се њихов благослов може везати за цара (cf. Б. Живковић, ibid.).

изворима суверености василевса, речју у званичној уметности Византије, одакле је за потребе дворског церемонијала Рашке преузет и сам обред устоличења.[63] Чињеница да се сликар Сопоћана одлучио да као спољни оквир инаугурационог синода, једини пут у Србији средњег века, изабере схему васељенског сабора неспорна је потврда жеље да се српски владар прослави као борац за праву веру. Досадашња трагања за изворима овог решења добро су усмерена: подчињавање владара божанском поретку и његова правоверност доказују се у чину инаугурације јавним прихватањем Симбола вере,[64] а знамо и да је Немања, у писаним и у ликовним изворима, слављен као учитељ вере и заштитник цркве.

Призор устоличења у којем Немања оставља трон наследнику није једини разлог што „Сабор Стефана Првовенчаног и Симеона Немање" за наше излагање представља извор од нарочитог значаја. Слика је, како је недавно уочено,[65] приказана изнад владарске породице (краљ Урош I и краљица Јелена са децом прилазе Христу и Богородици), и то над њеним главним делом, на којем краљ Урош Богородици са Христом на трону приводи сина и наследника Драгутина. Размештај васељенских сабора није обавезивао сликара на ово решење па се не може сумњати да се сабор изнад краља и његовог наследника нашао због улоге коју Немања и престо светог Симеона имају у династичкој мисли друге половине XIII века. Неспорно је и да се сликар и поручилац ослањају на Доментијана, на његово тумачење завештања Стефана Немање.[66] Преведено на језик званичне мисли, то значи да Немања у припрати Сопоћана не оставља престо само владаоцу којег инвестира него Немањићима „до века", у првом реду сину Стефана Првовенчаног и његовом наследнику, будућем краљу Стефану Драгутину. Поставља се, међутим, питање: које од места у Доментијановом делу творци сопоћанског живописа имају у виду, опис сабора у Расу или запис из Житија светог Симеона, тачније кога Немања устоличава, Првовенчаног или ктитора Сопоћана? Одређен одговор на ово питање био би за нашу тему више него користан али он, бар за сад, није могућ. Подаци који иду у прилог првој могућности већ су уочени[67]: између краја XII и средине седме деценије XIII века ступање Стефана Немањића у моћ великог жупана једина је инаугурација изведена примопредајом. Истраживачима није промакла ни чињеница да „Сабор Стефана Првовенчаног и Симеона Немање" није илустрација догађаја.[68] Начело неисторичности прати се од избора учесника до изгледа протагониста. Насупрот сликару, писани извори као консекраторе помињу Немању и Калиника. С најмање опасности од грешке, представа се може одредити као синтеза двају иконографских образаца, устоличења и васељенског сабора. Мешање чињеничних информација и модела иконографије опште је место званичне уметности средњег века, због чега однос према фактографији сам по себи није довољан да би се предложено препознавање протагониста довело у сумњу. Зна се, међутим, да појава Немање у улози устоличаваоца владара није гаранција да слика има за предмет инаугурацију Стефана Немањића. У „Богомсабраном сабору светог Симеона Немање и његовог унука светог краља Уроша II" из цркве Светог Димитрија (сл. 5) Немања устоличава праунука, који се на трон успео 1282. године. Имајући на уму ове и неколико других података, разложно је помислити да су сликари Сопоћана улогу консекратора умрлом владару доделили три четврти века пре живописања Светог Димитрија, да последњи у низу сопоћанских синода представља „Сабор светог Симеона и краља Уроша I". Ни ова се могућност, рецимо одмах, не може доказати. Оно што је у односу на претходну чини примамљивијом јесте чињеница да је препознавање краља као Уроша I у мањем раскораку и са сликом и са писаним изворима него тврдња да на месту устоличеног седи Првовенчани. Идући од општег ка посебном, подсетимо још једном да је ктитор Сопоћана најзаслужнији што су се благослов и престо светог Симеона нашли у језгру схватања о легитимитету Немањића. Урош је и персонални и надлични аспект тог схватања стављао у службу сопственог права на власт. И дипломатички и ликовни извори потврђују оно у шта нас уверава Доментијан: Урош је „држао" престо „очев и дедов" али не по очевом него по благослову светог Симеона. Извори не кажу под којим се околностима Урош I успео на трон.[69] Чињеница да је Првовенчани од тројице синова на челу државе свој благослов дао једино Радославу могла би бити разлог што Доментијан и његов мецена у толикој мери и тако отворено славе Немању као извор законитости личне власти. Разматраној могућности се нема шта пребацити ни са становишта идејне потке програма. Благослов који Урош I, на провиденцијалан начин, прима од оснивача династије темељ је легитимитета и његове и власти гране која у стаблу Немањића почиње с њим. Из замисли и положаја слике произлази да Немања није само извор легитимитета него и мерило „благочастивости", образац идеалног владаоца, разуме се у духу ортодоксије; с благословом је владар од зачетника лозе примио и престо и обавезу да се стара о цркви и вери, о догмама установљеним на васељенским саборима. Изједначавање разматране слике и ступања у моћ Првовенчаног тешко је ускладити и са изгледом суверена. На једином сачуваном приказу сабора у Расу, оном из Ђурђевих Ступова (сл. 2, 3 и 4), сликар је у опису Стефана Немањића одан реалијама: у Драгутиновој капели Стефан је млад човек, што је 1196. и био, одевен у орнат Немањића с почетка XIII века, премда је Немања, замонашен доцније, насликан у одори схимника, уосталом као у Сопоћанима и Светом Димитрију. У задужбини Уроша I на месту устоличеног, насупрот томе, видимо краља дуге браде, зрелих година. Само по себи то, из наведених разлога,[70] не говори много али је тешко прихватити као

[63] М. Радујко, *Устоличење* (са освртом на типологију сабора и ранија мишљења о овом питању).

[64] За Византију cf. J. L. Nelson, *Symbols in context: ruler's inauguration rituals in Byzantium and the West in the early middle ages,* Studies in Church History 13 (Oxford 1976), 97–119 (*The Orthodox Churches and the West*: Papers read at the 14th summer meeting and the 15th winter meeting of the Ecclesiastical History Society, ed. D. Baker). За Србију v. Н. Радојчић, *Обред крунисања босанског краља Твртка I*, Београд 1948, 60, 74, et passim. Низ места у којима се говори о овом питању у српским књижевним изворима доносе S. Hafner, *Studien zur altserbischen dynastischen Historiographie*, München 1964, 96–103, и В. J. Ђурић, *Историјске композиције*, 145, нап. 115.

[65] Б. Тодић, *Представе св. Симеона Немање*, 299.

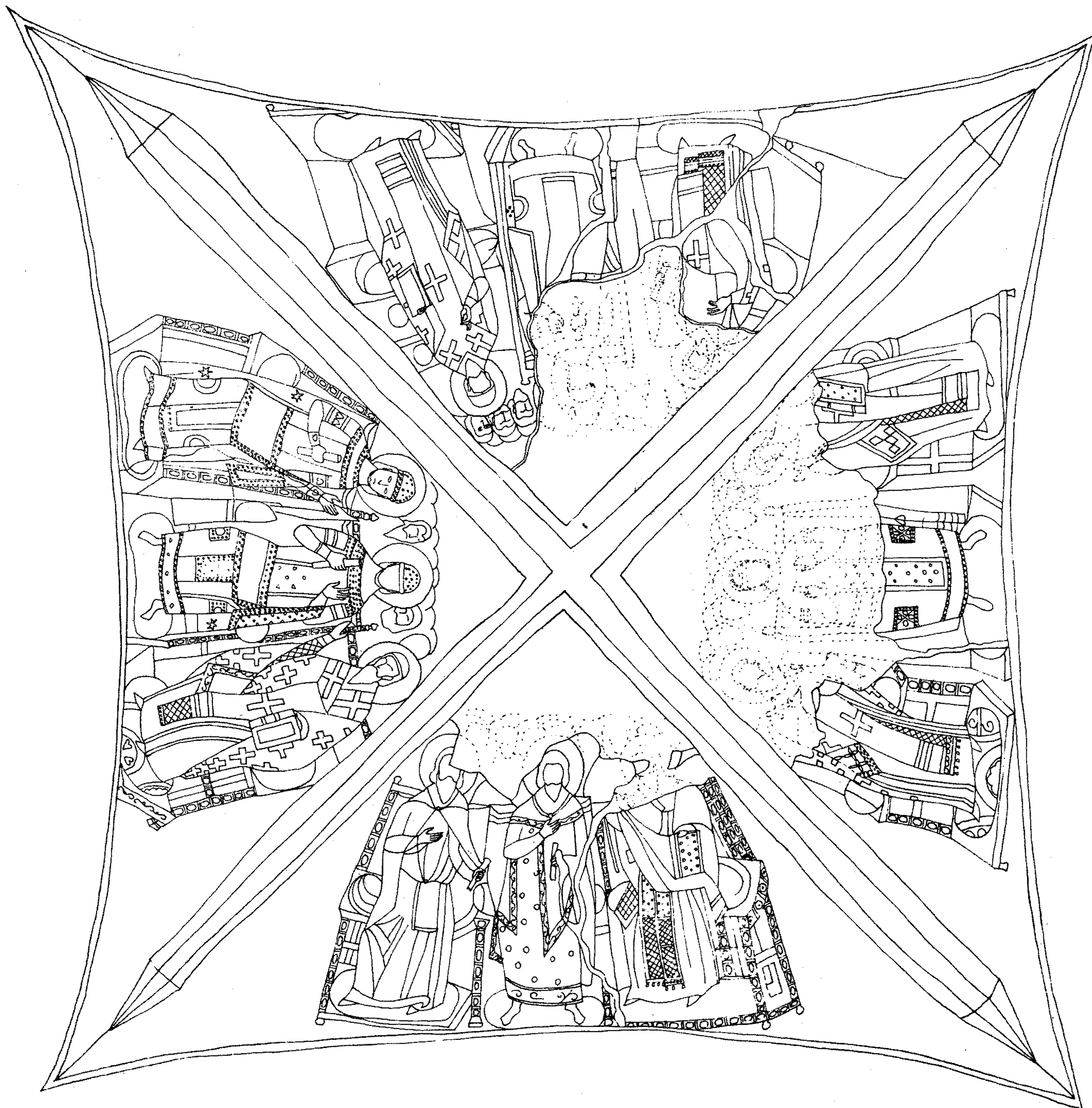
[66] Ibid.

[67] Ibid., 298–299.

[68] В. J. Ђурић, *Сопоћани* (1963), 43–44; Б. Тодић, *op. cit.*, 298.

[69] *ИСН*, I, 341–342 (С. Ћирковић).

[70] Представљање великог жупана Стефана у одећи коју српски краљ



Сл. 2 Српски државни сабори, Параклис краља Драгутина, Ђурђеви Ступови (цртеж М. Нагорни)

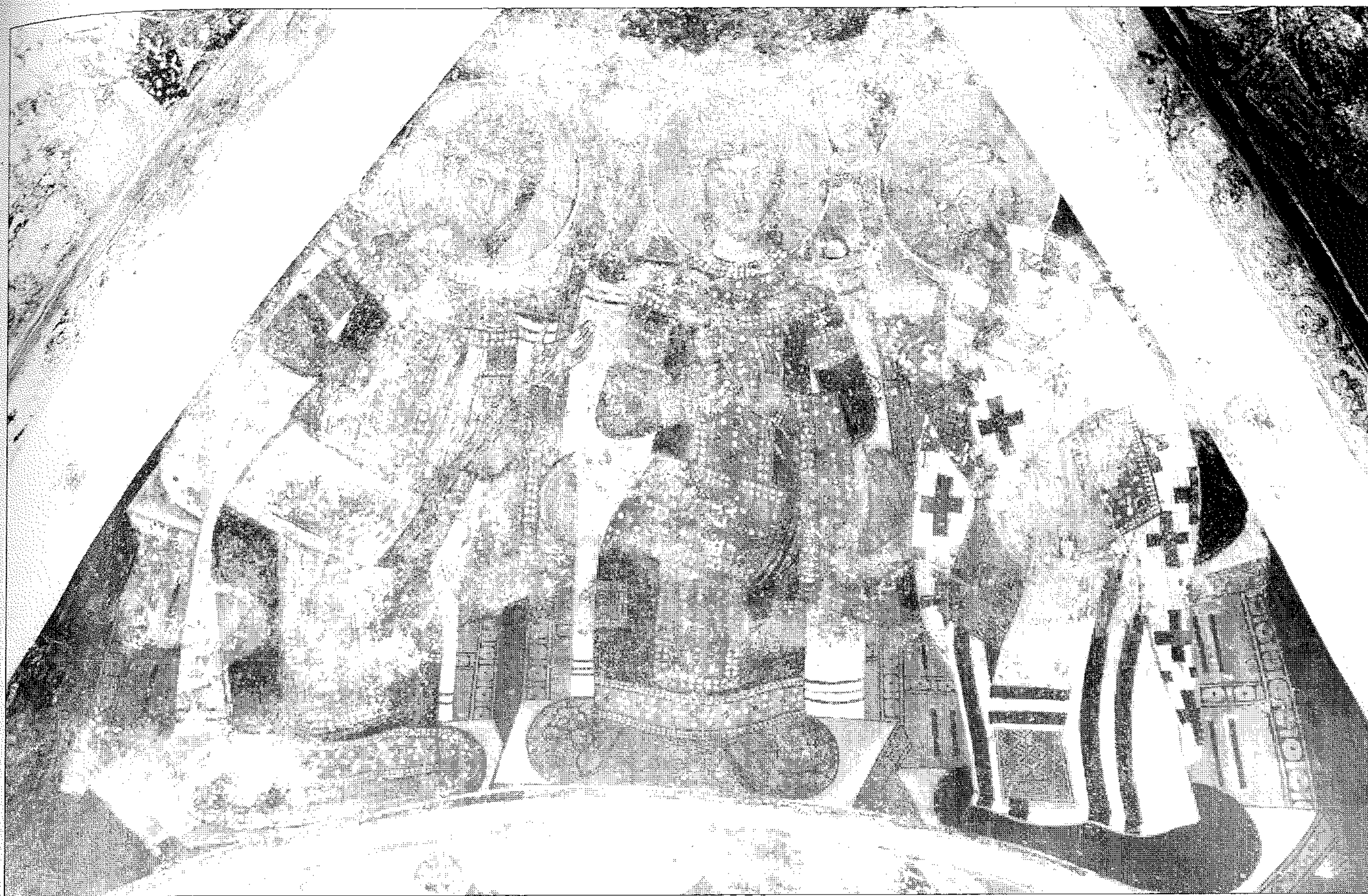
случајност да је суверен из друге зоне, изгледом, годинама и одећом, налик краљу Урошу I са два од три сопоћанска портрета.[71]

Ако се у светлу свега наведеног вратимо на почетак, нужно ћемо се сагласити са више пута поменутом оценом да Српски сабор из Сопоћана у погледу форме представља симбиозу црквеног синода и симболичне инвеституре под видом устоличења. Неспорно је и да слика за потку има схватање о владару као чиниоцу правоверности народа и земље, а да свети Симеон важи за оличење тог схватања. Идући корак даље, логично је тврдити да творци замисли имају на уму Немањине заслуге за консолидацију православља у Србији и да родоначелника Немањића сврставају у круг апостолских владара.[72] По замисли Сабора рекло би се да је расправа о вери примарна а устоличење мање важна тема, што

носи почев тек од Уроша I може се протумачити и као средство уздизања владарског ауторитета, поготову стога што је Стефан доцније и постао краљ, и у свести потомака био упамћен као први међу Немањићима који је понео ову титулу. Томе у прилог ишла би и околност да такав поступак није усамљен у српској уметности средњег века. На исти начин, у одећи савремених краљева, у Ариљу је приказан Немања, при томе и у сцени „Збор светог Симеона Немање“, у форми доста налик слици из Сопоћана а на идејном плану усредсређеној на прослављање Немање као борца за веру. За ново тумачење српског сабора из Ариља са осврутом на неисторичност Немањине представе и актуални смисао слике v. D. Vojvodić, *Un regard nouveau sur la représentation du Concile de saint Siméon – Nemanja à Arilje*, Cahiers Balkaniques 31 (Paris 2001), 11–20.

[71] С. Радојчић, *op. cit.*,22–26, сл. 13–14, 16–18; Б. Живковић, *op. cit.*, 20, 25, 27.

[72] У својој класификацији светитеља владара, К. Горски („*Le roi-saint*“. *Un problème d'idéologie féodale*, Annales. Economies, societes,



Сл. 3 Сабор у Дежеви, Параклис краља Драгутина, Ђурђеви Ступови (фотографија Душан Тасић)

уједно значи да иконограф истиче примат црквене над световном инвеституром. И сам се акт инаугурације чини као обред „пријемства" мисије браниоца вере, условно речено као синод на којем оснивач династије завештава наследницима начела политичке ортодоксије, у првом реду, дакако, схватање да држава постоји ради остварења свете историје. Слика се, с тим у складу, логично сврстава међу саборе Симеона Немање, у круг по форми различитих представа, које Немању, подвлачећи његове заслуге за правоверност народа у српском „отачаству", славе као учитеља и заштитника вере. У оквиру схеме типичне за васељенске саборе ова је мисао, двадесетак година после Сопоћана, истакнута у Ариљу (1295/1296) а средином XVI века, у припрати Пећке патријаршије, у склопу призора на којем Немања председава сабору монаха.[73] О идентитету Немањиног наследника не можемо говорити с поуздањем. Није ипак неосновано помислити да се слика симболичног устоличења српског владара појавила још у Сопоћанима. Живописци Светог Димитрија, мајстор Јован и његов сарадник, уобличили су Сабор светог Симеона и краља Милутина држећи се *devotions-formeln* обрасца, устаљеног у дворској уметности Цариграда[74]; то што се портрет актуалног владара и у млађој цркви нашао испод сабора говори, можда, да сликарима пећког храма ни решење из задужбине краља Уроша није непознато. Податак о изгледу некад видљивих остатака натписа са сопоћанске фреске никад није саопштен.[75] Узмемо ли себи слободу да ту празнину попунимо, назив „Богомсабрани сабор светог Симеона Немање и његовог унука краља Уроша", био би најближи претпостављеном садржају композиције.

Слике сабора у параклису краља Драгутина из Ђурђевих Ступова (сл. 2) имају за полазиште континуитет власти у окриљу породице Немањића и династички легитимитет њених тренутних носилаца.[76] Сложене у јединствен циклус, могло би се рећи – услед изостављања увођења у моћ Радослава и Владислава – у селективан извод из историје породичне сукцесије, устоличења Стефана Првовенчаног, Уроша I, Драгутина и Милутина, композиције са свода капеле повезују ктитора и његовог брата с прадедом, дедом и оцем, и на тај начин владарско право двојице краљева утврђују на вишим, династичким прерогативима. О утиску који је ово решење морало остављати на савременике јасно говори већ поменута чињеница да легитимитет власти у Србији средњег века не почива на праву државе и појединца него на праву породице.[77] Избор композиције уверава нас, сем тога,

civilisations, 24/2, Paris 1969, 370–376) сврстава Немању управо у ову групу. V. и Б. И. Бојовић, *op. cit.*, 120.

[73] За Ариље cf. D. Vojvodić, *op. cit.* (где су наведени и старији написи); за припрату Пећке патријаршије: *Пећка патријаршија,* 192, 201, 261, 267 (В. J. Ђурић).

[74] М. Радујко, *Устоличење*.

[75] В. J. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 43–44; idem, *Историјске композиције*, 139, нап. 98.

[76] Idem, *Историјске композиције,* 131–137, црт. 7 (главни напис о овој теми, са подацима о изгледу и тематици сабора, као и данас важећим закључцима о важнијим питањима везаним за циклус, историјским, иконографским и идеолошким); *Пећка патријаршија* (В. J. Ђурић), 222.

[77] О начелу према којем се за легитимно поседовање трона као предуслов поставља припадност последњој фази породице још увек се најчешће наводи дело A. W. Lewis, *op. cit.* (нап. 2), passim, нарочито 104–154. Cf. и G. Dagron, *op. cit.* (нап. 2), 33–73. О династичком



Сл. 4 Устоличење Стефана Немањића за великог жупана на сабору у Расу, Параклис краља Драгутина, Ђурђеви Ступови (цртеж Д. Тодоровић)

да су династичко начело и трон изједначени баш као и у писаним изворима, који упорно понављају да српски владари „примају" или „предржавају престо" очева и дедова, односно својих родитеља и прародитеља. Са становишта унутардинастичке политике, подједнак значај морало је имати преношење престола у непосредној линији наслеђивања. Ако је судити према ономе што смо напред рекли, чини се да састављач програма није равнодушан према вези династичке мисли и идеолошких тумачења примопредаје власти извршене на сабору у Расу. Мада се династички смисао Немањиног благослова не истиче изриком, низ устоличења с композицијом у којој зачетник породице предаје престо Стефану на челу циклуса оставља утисак илустрације схватања изнетог код Доментијана.[78] Легитиметет и трајање власти Немањића почивају на благослову који је Стефан на сабору у Расу примио од зачетника лозе. На то упућују и чињенице са стране. Свој параклис Драгутин је подигао у задужбини коју је Немања сазидао након ступања на престо и, што је нарочито важно, посветио је светом Георгију у знак уздарја за потпору коју је овај светитељ оснивачу династије пружио у борби за власт. Неће, дакако, бити случајност ни то што је Драгутин дао да се у сасвим сведеном програму параклиса, управо испод представе сабора у Расу, прикажу Немањини свети „саликостојници", свети Симеон стилит и свети Симеон чудотворац.[79]

О вези ових композиција и прилика под којима су настале у науци се говори одавно и често.[80] Опште је уверење да параклис краља Драгутина у манастиру Св. Ђорђа има меморијални смисао, такође да је повод за настанак и украшавање здања пружио Дежевски сабор, приказан на северном сегменту свода, као последња сцена у циклусу. У прилог овом тумачењу иду и историјски извори.[81] Након злосрећног пада с коња, почетком 1282, Драгутин је приморан да одступи са престола и власт преда млађем брату. На збору одржаном у Дежеву, Милутин је, можда с јесени исте године, свечано уведен у краљевско достојанство. Међу браћом је овом приликом закључен политички споразум. Шта је тачно био његов предмет није познато. Према уверењу историчара, „требало је да Милутин остане доживотно на престолу, који би потом наследио један од Драгутинових синова, вероватно Владислав".[82] Било како било, током идућих деценија Милутин је први владар док Драгутин, најкасније до 1312, задржава титулу краља и територију на којој управља суверено. Значај који је споразум имао за старијег сина Уроша I подстакао би овог владаоца да се, убрзо после Дежева, прихвати обнове Св. Ђорђа у Расу. Што се сабора са свода здања тиче, њихова је веза с догађајем какав је инаугурациони скуп разумљива и сама по себи. Много је сложеније питање политичких и идеолошких побуда наручиоца фресака. Последња композиција циклуса (сл. 3), на којој Драгутин, с разлогом се верује, предаје престо брату, већ својом иконографијом у први план истиче легитимитет краља Милутина. Макар два разлога, међутим, уверавају да циклус у једнакој мери стоји у служби Драгутинових мотива за сећање на дежевски споразум. Чињеница да се инаугурација у Дежеву уопште врши примопредајом подразумева да Драгутин у часу церемоније располаже владарским достојанством.[83] Ако се томе дода да је сликар у приказу дежевског сабора, за разлику од оног у Расу (сл. 4), где у одећи и изгледу престола прави јасну разлику између Немање и Стефана, изгледом и инсигнијама изједначио краља који предаје и оног који прима престо[84], логично је закључити да је на уму имао нихову правну једнакост, да језиком иконографије, уз Милутинов, подвлачи и краљевски статус старијег од двојице браће. Имајући у виду ове и чињенице које смо, анализирајући украс свода у параклису краља Драгутина, навели у раду о устоличењу српских владара,[85] није претерано рећи да иконографија Дежевског сабора стоји у темељу ктиторове замисли, да сажима главни разлог настанка и циклуса и здања. Ми се овде нећемо упуштати у сложено питање односа појмова престо, тј. сто и стоно место. По страни остављамо и привлачну могућност да су на одлуку краља Драгутина да своју задужбину подигне баш у манастиру Св. Ђорђа

начелу код Срба у средњем веку v. Т. Тарановски, *Историја српског права у Немањићкој држави, I део: Историја државног права*, Београд 1931, 214–216; Б. И. Бојовић, *op. cit.*, passim; С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, passim, пре свега стр. 100–184 (са литературом).

[78] В. Ј. Ђурић (*Пећка патријаршија*, 192) држи такође да циклус сабора из Ђурђевих Ступова „показује да власт читаве династије потиче од Немање". Б. Тодић, *Представе св. Симеона Немање*, 300, насупрот томе, сматра да замисао циклуса укључује уверење према којем се „смене на српском престолу врше по његовом налогу".

[79] В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције*, 137.

[80] Ibid., 134–137; Ј. Калић, *Престо Стефана Немање*, 29; eadem, *Столно место Србије*, 18; eadem, *Рашко наслеђе у време Данила II*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти (децембар 1987), Београд 1991, 43–45; С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 124.

[81] *ИСН*, I, 439 (Љ. Максимовић, са одабраном литературом).

[82] Ibid.

[83] М. Радујко, *Устоличење* (са освртом на старија мишљења о овом питању).

[84] За изглед протагониста и важна опажања о појединостима cf. В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције*, 133–137. Неоснована је често понављана тврдња да сликар двојицу браће приказује као савладаре. Драгутин и Милутин не седе на *biselium*-у, на чему ова тврдња почива, него на два засебна, само због ограничене површине свода веома приближена трона.

[85] М. Радујко, *Устоличење*.

утицали „престона" функција Раса и територијална повезаност Ђурђевих Ступова, Дежева и цркве Св. Петра и Павла, у данашњем Новом Пазару. О месту које Ђурђеви ступови заузимају у замислима краља Драгутина говори већ и чињеница да их је „прежде бивши краљ", премда ова задужбина Стефана Немање није ни улазила у састав његове територије,[86] изабрао за маузолеј. У изворима је, међутим, тешко наћи ослонац за претпоставку да се „краљ Стефан" за манастир Св. Ђорђа везивао услед тога што се на подручју Раса и поткрај XIII века налазио „државни престо" Србије, поготову да је та инсигнија сматрана за „сто" оснивача државе. Судећи по ономе што нам данас стоји на располагању, у првом реду према устројству циклуса устоличења са свода параклиса у Ђурђевим ступовима и ономе што Доментијан и сликар Сопоћана истичу поводом Уроша I, Драгутин је своја и права својих потомака, везивао за оснивача династије лично, за благослов светог Симеона, који је у доказивању претензија, изгледа по свему, радије помињан него политички договори и начела наслеђивања. О месту које су Немања и Ђурђеви Ступови заузели у Драгутиновим настојањима да својим политичким очекивањима осигура идеолошки легитимитет једнако одређено говори сликарство цркве Св. Ђорђа. Околност да је Немања основао Ђурђеве Ступове а Драгутин их обновио не би се смела схватити као једини разлог што је други ктитор дао да се на источном зиду припрате католикона насликају Немањин и, сва је прилика, његов портрет, и то у распореду који и сам по себи укључује сложену идејну потку – један с једне, други с друге стране улаза у наос.[87] Ктитор је, очито, пронашао подесан начин да истакне повезаност са Немањом, као што се чини да савременицима није могла промаћи сличност Драгутиновог и положаја великог жупана Стефана Немање из времена које је дало повод за настанак Ђурђевих Ступова. Не треба такође заборавити ни да се Драгутинов супарник, краљ Милутин, настојећи да праву стеченом на темељу победе у рату придода снагу династичког легитимитета, можда и да прикрије огрешења о споразум постигнут са братом, позива на зачетника лозе, не устежући се при томе да посегне за средствима уз помоћ којих старији од синова Уроша I у манастиру Св. Ђорђа обелодањује свој програм. Непосредно после победе над „краљем Стефаном", почетком друге деценије XIV века, Милутин је у другој великој задужбини Стефана Немање, у Студеници, подигао параклис, по њему назван Краљева црква, и у спољној опреми му, на начин истоветан оном који видимо на приказу изворног изгледа параклиса краља Драгутина (подела фасада у две зоне и подражавање у малтеру зидања крупним каменим блоковима у доњем појасу), дао обележја меморије, а уз помоћ дедикације, посвећујући га родитељима Борородице, заштитнице студеничке главне цркве, легитимитет своје власти утврдио на крвној, дакако и провиденцијалној повезаности са Немањом.[88] Враћајући се предмету излагања, разложно је, због свега што је речено, закључити да прерогативи на престо које је Немања у Расу завештао Стефану и његовим синовима, према замисли целине и изгледу последње епизоде циклуса устоличења са свода параклиса у Ђурђевим Ступовима, краљу Драгутину припадају колико и његовом брату.

За разлику од Ђурђевих ступова, у којима је улога Стефана Немање у потврди законитости власти Немањића оцртана у светлу рецепције примопредаје престола извршене 1196. у Расу, „Богомсабрани сабор светог Симеона и краља Милутина" из цркве Светог Димитрија (сл. 5) темељи се на склоности званичне мисли да Немањине прерогативе на српски сто тумачи дословно, а његов благослов као санкцију којом се легитимитет млађих изданака „светог корена" подељује на провиденцијалан начин.[89] Сцена је, попут писаних извора, који и после 1217. инаугурацију владара поистовећују с posађивањем на престо, замишљена као квазиисторијски догађај на којем свети Симеон, приказан као великосхимник, у чину симболичког устоличења, уводи у моћ читаво столеће млађег, у свечано владалачко рухо одевеног, краља Милутина. Тематски је, чини се, следила замисао из припрате Сопоћана, али је у погледу форме, више него било која друга представа из овог круга, ослоњена на обрасце уметности византијског двора.[90] Инаугурациони карактер скупа подвучен је на недвосмислен начин: Немања левом руком указује на Милутина и тако представницима сабора, окупљеним око двојице владара на престолима и раскошног, сферично завршеног балдахина, између њих, објављује своју вољу у вези са наследником престола. Иначе је избор актера одраз селективне генеалогије Стефана Душана коју у исправама овог владара и сликарству његовог времена срећемо у истом виду. Тако је, примера ради, у аренги повеље старцу Григорију, издате 19. маја 1343, у којој српски краљ помиње само два своја претходника, „самовласнога господина Симеона Светог Немању" и деду „светог и превисоког краља Уроша", или у фреско-украсу Беле Цркве Каранске и Дечана, где је Милутин, уз Немању и Саву, једини од Душанових предака насликан у друштву владарске породице.[91] По својој програмској интенцији, слика стоји на линији главних стремљења Душанове владарске пропаганде из средине пете деценије XIV века. У основи решења препознаје се краљево настојање да оснажи легитимитет наследне гране која у стаблу Немањића води од Милутина, без сумње и да „светог краља", чијим се политичким програмом надахњивао, истакне као лични узор. Наслањање на политичке планове и идеологију краља Милу-

[86] М. Динић, *Област краља Драгутина после Дежева*, Глас САНУ 203 (1951), 61–82.

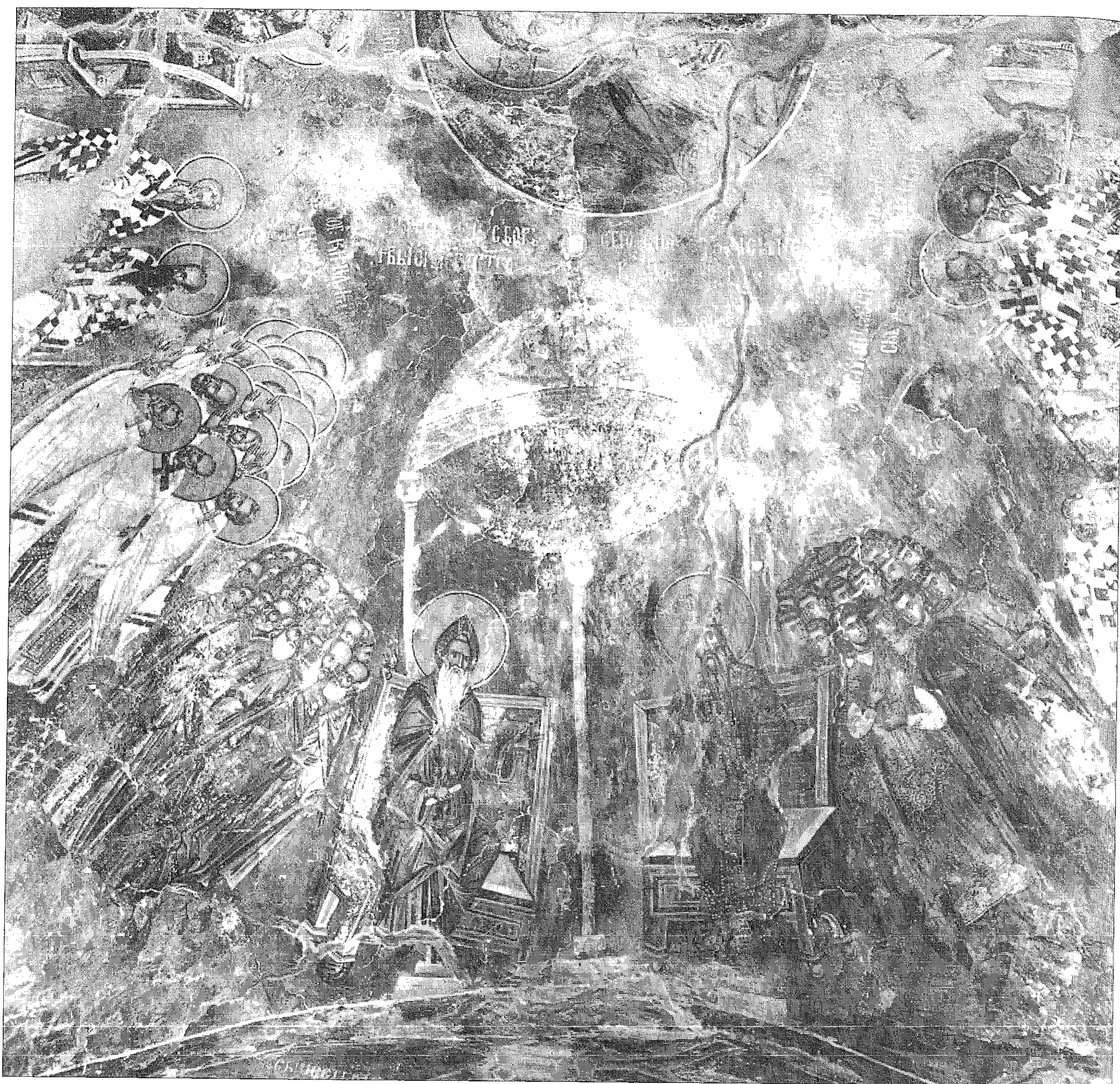
[87] О остацима живописа на овом месту и идентификацији портрета v. Н. Л. Окунев, „*Столпы святого Георгия*", Seminarium Kondakovianum I (1927), 238. За датовање живописа у припрати cf. З. Зековић, *Конзервација зидних слика манастирског комплекса Ђурђеви ступови у Расу*, Гласник Друштва конзерватора Србије 5 (1981), 45.

[88] Укратко о томе: М. Радујко, *Копорин (историја, архитектура, сликарство)*, непубликовани магистарски рад, Београд 1995, 62, нап. 87 (даље = *Копорин*). За идејни смисао посвете Краљеве цркве v. Г. Бабић, *Краљева црква*, Београд 1989, 33.

[89] В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције*, 141–145 (са освртом на старије написе и покушаје да се утврди тема и смисао слике); Д. Милошевић, *op. cit.*, 159–160; *Пећка патријаршија* 192 (В. Ј. Ђурић); Б. Тодић, *op. cit.*, 302.

[90] М. Радујко, *Устоличење*.

[91] За повељу старцу Григорију cf. А. Соловјев, *Одабрани споменици српског права*, Београд 1926, 125–127; за портрете у Карану v. М. Кашанин, *Бела црква Каранска*, Београд 1928, 49, 56–58; за Дечане v. В. Р. Петковић и Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941, 21, Т. CXXXV–CXXXVII. О питању у целини v. С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 160, 163–166, 172.



Сл. 5 „Богомсабрани сабор светог Симеона Немање и његовог унука светог краља Уроша II“. Црква Св. Димитрија у Пећкој патријаршији (фотографија РЗЗСК)

тина, дакако, није имало мањи утицај него жеља да се традиционалном заснивању легитимитета на светости оснивача лозе придода култ зачетника огранка који је из сукоба с почетка XIV века изишао као победник.[92] Следећи очев пример, сам Милутин (уосталом као што то и Драгутин чини подижући параклис у Ђурђевим Ступовима) у више наврата издваја Немању и међу прецима једино њега помиње.[93] Што се тиче улоге која је у композицији из Св. Димитрија додељена светом Симеону Немањи, пресудан утицај на уобличавање решења, ван сваке сумње, има везивање династичке идеологије за Доментијаново тумачење првог српског светитеља не само као извора легитимитета Немањића у целини него и сваког члана куће понаособ.[94] Порука је недвосмислена: прерогативи на престо српске државе, у складу са вољом Господа Господара, припадају родоначелнику династије,[95] а он их, баш онако како Доментијан каже у опису сабора из 1196. и у запису на крају Немањиног житија, својим

[92] На ову могућност, истина посредно, пажњу скреће и В. J. Ђурић, *Историјске композиције*, 143–144. О почецима култа краља Милутина v. Б. Бојовић, *op. cit.*, 169.

[93] Само Немању Милутин помиње у грачаничкој повељи (М. Павловић, *Грачаничка повеља*, Гласник Скопског научног друштва III/1, 1927, 141) док у натпису са Богородице Љевишке (Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, IV, Београд 1988, бр. 6006) истиче, с једне стране, да је **прѣвнȢкь светаго Симеѡна Немане** а, с друге, да је **ȥеть цара грьчкаго Андроника**.

[94] Аутори су сагласни у погледу значаја који је Доментијанов опис сабора у Расу имао за уобличавање ове композиције, cf. В. J. Ђурић, *Историјске композиције*, 143–144 (са извесном резервом, јер сматра да поменуто место код Доментијана не објашњава решење у целини); idem, in: *Пећка патријаршија*, 202 (без ограде). Д. Кашић, *Идејни основи*, 98. Место које би се могло сматрати непосредним извором решења у целини, међутим, није могућно наћи па се чини исправнијим рећи да слика представља израз схватања о којем најодређеније сведоче Доментијанов опис устоличења Стефана Немањића и његов запис са краја Житија светог Симеона.

[95] Д. Љ. Кашић, ibid.

благословом, при томе, по сопственом нахођењу и по надахнућу Христа Логоса (у темену свода), преноси на потомке. Као што је у време настанка Живота светог Симеона из пера ученика и пратиоца светог Саве и живописања Сопоћана случај са краљем Урошем I, избор је овај пут пао на непосредног претка Стефана Душана, тренутног владара Србије.

Програм свода (уз разматрану сцену, Христос Логос, први и други васељенски сабор, Сабор светог Саве) и прве зоне јужног зида (архиепископ Јоаникије, краљ Душан, млади краљ Урош и св. Сава) у западном травеју Св. Димитрија повезан је у јединствену идејну целину,[96] у чијој основи лежи мисао о српском отачаству као идеалној држави. Њен идентитет, према замисли програма, изграђен је, с једне стране, на оданости православној вери, институционализованој на васељенским саборима, а с друге, на светости оснивача државе и династије, тј. аутокефалне Српске цркве, отуда и на јединству и унутрашњем складу световног и лаичког чиниоца. У потрази за историјском потком овог програма, истраживачи су с разлогом помишљали на његову везу са припремама за уздизање Србије на достојанство царства.[97] Опис Србије као православне државе има аналогију у Повељи уз Законик, у којој Душан каже да је по божијој вољи „премештен“ „од краљевства на православно царство“ и да је постављен „царем за сваку православну веру“.[98] Питање је, међутим, какву је конкретно улогу овај програм имао у замислима идеолога царства? У првом реду треба подсетити да је Душанова држава 1345–1346. по свом саставу „композитна“ (српско краљевство, византијске и бугарске земље) те да се личности из владаревог окружења деле на оне које на нову државу гледају као на целину и оне које настоје да очувају континуитет краљевства.[99] Живопис западног травеја у Св. Димитрију, посматран у светлу ових чињеница, представља израз уверења да је политичко наслеђе краљевства, уз православну веру, кључни чинилац идентитета државе. Династичка вертикала Немањића, овде исказана на начин типичан за Душаново време, уз помоћ светог Симеона и светог Саве, на територијама стеченим освајањем, осим у изузетним случајевима, нема значаја.[100] У ком правцу се кретала мисао друге струје показује већ генеалошка лоза у Матеичу, у којој се Немањићима придодају византијски и бугарски владари.[101] Удаљавање од замисли остварене у Св. Димитрију напредовало је упоредо са сазревањем Душанових универзалистичких претензија. У Повељи уз „Законик“ цар Срба и Грка, с тим у складу, више не темељи легитимитет своје власти на оснивачу династије него на оснивачу Ромејског царства, Константину Великом.[102]

* * *

Целину за себе у расположивој грађи чине примери друге групе ликовних извора. За разлику од слика о којима је до сада било речи, они су сведени на ликове првог српског светитеља, а у тумачење схватања о престолу светог Симеона укључују се на основу везе оснивача династије и реалне инсигније, црквеног престола српских владара. У два од три случаја, Немања би стајао изнад, у једном прекопута трона. У целини узев, извори о којима је овде реч хронолошки су млађи него примери прве групе. То није остало без утицаја на њихов смисао. Уверење да право на престо припада оснивачу владарске куће и даље је окосница решења, али се династичкој идеји све одређеније придодаје улога првог српског светитеља у излагању схватања о провиденцијалном извору суверености државе. Топографска повезаност престола и лика светог Симеона није тек заједничка црта ових извора; симболички садржај трона одредио је идејну потку лика, на тај начин и ангажовани, идеолошки тон замисли у целини. Својим коренима, веза трона и портрета сеже дубоко у прехришћанска времена. Постављање кипова богова или владара на трон познају и Грчка и Рим.[103] У средњем веку обичај се, у једва измењеном виду, прати и на Истоку и на Западу. Икона с ликом Христа или Богородице са Христом на престолу, односно изнад њега, уобичајена је појава у храмовима православне цркве и престоним салама цариградског двора.[104] И световни и црквени ритуал везани за ову појаву укључују низ радњи, па и падање ничице, заснованих на уверењу да свети сопственик трона невидљиво пребива на њему.[105] Иначе, у основи решења стоји својство религиозне и службене слике средњег века да заступа личност и репрезентује функцију, да сугерише реално присуство особе, самим тим и достојанства које приказује.[106] У којој

[96] *Пећка патријаршија* (В. Ј. Ђурић), 193, 204–205 (са наведеном литературом).

[97] Трагајући за мотивима који су инспирисали настанак ове слике В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције*, 144–145, помишља да је Душан, „који се тада спремао да измени законе у земљи“ на овај начин „хтео да узвиси престо једног од највећих законодаваца земље“. И Б. Тодић, *op. cit.*, 302, сматра да програм свода одражава климу пред уздизање Србије на достојанство царства, додајући да он за основу има „природу власти једног српског владара, чији је зачетник и наставник био св. Симеон“, такође да се та власт на Симеоновом „делу и поукама и на подражавању његовог узора одржавала и преко Милутина ширила, а Савиним делом допуњавала“.

[98] *Законик цара Стефана Душана*, ed. Н. Радојчић, Београд 1960, 144.

[99] С. Марјановић-Душанић, *op. cit.*, 96, 176–180.

[100] Ibid., 177–178.

[101] В. Ј. Ђурић, *Лоза српских владара у Студеници*, in: *Зборник у част Војислава Ђурића*, Београд 1992, 69–73.

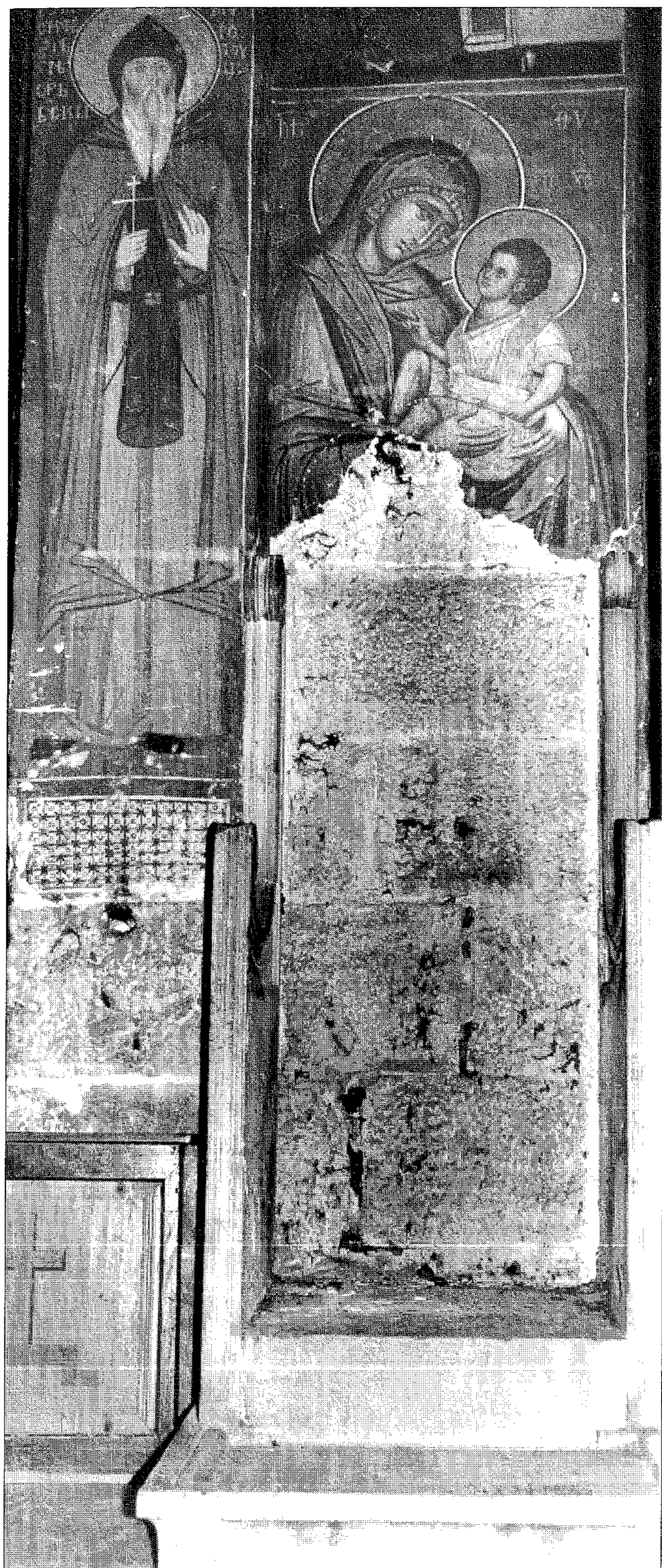
[102] *Законик цара Стефана Душана*, 144. Cf. и С. Марјановић-Душанић, *op. cit.*, 197.

[103] За блиски Исток v. A. Hultgard, *Trône de Dieu et trône des justes dans les traditions de l'Iran ancien*, in: *Le Trône de Dieu*, ed. M. Philonenko, Tübingen 1993, 1–18, 14 sq; за Египат Птоломеја v. M. Launey, *Recherches sur les armées hellénistiques*, II, Paris 1950, 855; за Грчку и Рим v. Ch. Picard, *Le trône vide d'Alexandre dans la cérémonie de Cnyinda et le cult du trône vide à travers le mond gréco–romain*, CA VII (1954), 1–17; J. Bousquet, *Callimaque, Herodote et le trône de l'Hermès de Samotrace*, in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à Charles Picard à l'occasion de son 65e anniversaire*, t. I, Paris 1949, 105-131. Сви наведени радови доносе основне податке о распрострањености и изворима овог обичаја, као год и о улози трона у исказивању схватања о постхумној деификацији умрлог, пре свега умрлог владаоца.

[104] Извора има много. За потребе овог рада навешћемо само неке. По тексту обреда *νιπτήρ* (cf. S. Pétridés, *Le lavement des pieds le Jeudi-Saint dans l'Eglise grecque*, Echos d'Orient III, 1900, 321–326), примера ради, знамо да је у на Велики четвртак у средини храма постављан престо и на њему „слика Господња“. Слично сазнајемо и из казивања Симеона Солунског (cf. J. Darrouzès, *Saint–Sophie de Thessalonique d'après un rituel*, REB XXXVI, 1978, 49, 53 et note 13), који нас обавештава да је изнад „архијерејског трона“ у солунској Св. Софији стајала икона са Христовим ликом. Места из извора који потврђују да је ова пракса негована и у Великој палати, пре свега у Хризотриклиносу, сакупио је и протумачио Д. Ф. Беляев, *Byzantina*, кн. I–2, С. Петербургъ 1891, 13–16; кн. II, 1893, 16, 20–21. О цркви као престоној дворани и резиденцији, с једне стране епископа, а са друге њеног небеског поглавара cf., примера ради, J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Aufassung des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau 1924, 80, sq.

[105] Cf. изворе сабране у радовима наведеним у претходне две напомене.

[106] Истраживања овог аспекта слике имају дугу историју и заступљена



Сл. 6 „Краљевски престо", Богородица Перивлепта и Свети Симеон господин српски мироточац, Дечани

мери је репрезентативни, тј. „функционални реализам"[107] решења овог типа близак ученом човеку у Србији средњег века показује једно место из Студеничког типика Саве Немањића. У 13. глави свог „устава" написаног за потребе очеве задужбине, у опису постављења новог игумана, Сава говори о Богородици студеничкој, насликаној такође непосредно изнад стола предводника братства у Студеници,[108] као искључивом старешини манастира, из чијих руку, посредством устоличаваоца, краља Србије, нови настојник прима жезло, знак игуманске власти. „И прилази државни господин све српске земље", каже Сава, „и узима га (игумана) за руку ... и приводи га ка Пресветој, и узевши жезао као и од руке саме Пресвете и даје га игуману, и одвевши поставља га на игуманском месту и каже му: Достојан."[109] И сликање епископа изнад катедре, мотивисано такође потребом да се подвуче невидљиво присуство трајног титулара права на престо, представља опште место у иконографији трона црквеног поглавара.[110] Кад је реч о путевима којима је овај обичај доспео у Србију, с највише резона ваља рачунати на праксу неговану у крилу цркве. Под утицајем уверења наслеђеног из раног Рима, према којем право на трон има само *Rex Regnantium*, у Византији ни слика владара на престолу није у послеиконокластичко време улазила у ред шире прихваћених тема.[111]

Присуствовање богослужењу спада у сталне обавезе владара средњег века. Подаци сачувани у српској грађи исувише су оскудни да би се о церемонијалу говорило у појединостима. Заузврат, учешће владара у богослужењу потврђује немали број извора.[112] Такође, зна се да је за потребе владара у црквама, још за подизања, спремано свечано, сва је прилика и раскошно украшено седиште. Престоли Немањића не стоје само у дворским храмовима. Друга дечанска хрисовуља обавештава нас да их је било широм земље,[113] у задужбинама владара, дакако и у храмовима црквених седишта. Међу ретким материјалним потврдама овог обичаја најчувенији је „краљевски престо" из манастира Дечана. Још за живота првог ктитора, краља Стефана Дечанског, током прве фазе изградње храма (до 1331), у јужној певници наоса подигнута је свечана камена фотеља са које су злосрећни Урош III и његов син и наследник, краљ и цар Душан, за боравака у Дечанима, пратили богослужење. Фрескоукрас у овом делу храма изведен је у време, свакако и са знањем краља Душана, пре 1345. Програм везан за „краљевски престо" из Дечана замишљен је широко и усредсређен на кључне теме владарске идеологије. Непосредно изнад трона стоје икона Богородице са Христом, типа Перивлепта, и Парабола о лудим и мудрим девицама, а прекопута „стола", на источном зиду певнице, Деизис са приуготовљеним престолом и Првомученик Стефан. Са гледишта нашег рада, неупоредив значај има околност да је у низ тема општехришћанског порекла укључена стојећа фигура св. Симеона Немање, приказа-

су у читавом низу радова. V., примера ради, P. E. Schramm, *Herrshaftszeichen und Staatssymbolik*, I, 16. За историографски осврт на Шрамове ставове v. J. Bak, *Medieval Symbology of the State: Percy E. Schram's contribution*, Viator 4 (1973), 55–56, n. 71.

[107] Технички термин. Cf., нпр., P. E. Schramm, *op. cit.*, или J. Bak, *op. cit.*, 55–56.

[108] Да је представа Богородице Студеничке везана својим положајем у храму за игумански трон запажа В. J. Ђурић, *Узори Светога Саве*, Летопис Матице Српске 455/3 (1995), 455.

[109] *Списи св. Саве*, I, 76–78. За превод v. Свети Сава, *Сабрани списи*, Београд 1986, 92–93.

[110] Поводом равенских примера о овој појави у уметности говори F. W. Deichmann, *Contributi all'iconografia e il significato storico del mosaici imperiali in S. Vitale*, Felix Ravenna, ser. III/fs. 9 (LX), 1952, 15–17; код нас о овоме: В. J. Ђурић, *„Престо светога Саве"*, 98–103.

[111] A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 16–23.

[112] Питање није изучавано. Поглед на изворе укључиће наша студија о престолу црквених државних поглавара средњовековне Србије (у припреми).

[113] П. Ивић – М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976, 135–136.

на непосредно уз мермерни трон и Богородицу Перивлепту, на северној страни источног испуста у ступцу уз који је престо прислоњен (сл. 6). Немања је приказан на устаљен начин, као великосхимник дуге, седе браде. У десној руци држи крст, леву је савио у молитвеном гесту оранта. Сигниран је на ређе коришћен али добро познат начин: **с(ве)ты симеѡнь г(осподи)нь срб(ь)ьскы мүроточ[ь]ць**.[114] Положај Немањиног лика у односу на седиште и сам по себи тумачи првог титулара престола српских владара као његовог трајног власника. На то, уз све што смо малочас рекли, указује и натпис. Титула „господин српски“ јавља се уз оснивача династије још у његовом житију од Стефана Првовенчаног и израз је настојања да се на култу владара светитеља утемељи суверенитет државе.[115] Неспорно је такође да титула **г(осподи)нь срб(ь)ьскы**, за разлику од књижевних описа Немањине улоге у оличавању трансперсоналног аспекта власти, нагласак са династичког преноси на државно начело. За средину XIV века то није необично. Тензија између трајног и привременог титулара моћи достиже врхунац управо у време краља и цара Душана,[116] при чему личност владара пада у сенку час оснивача куће час апстрактног субјективитета државе, персонификованог најчешће управо у инсигнији. На другој страни, логично звучи помисао да је Душан, седећи у јужној певници, у очима савременика остављао утисак сапрестолника светог Симеона, привременог носиоца владарских прерогатива датих Немањи од Бога. Изједначавање престола актуалног владара са престолом Симеона Немање, разуме се, није умањивало него јачало ауторитет поручиоца слике. Напред смо већ поменули да је Немања у пропагандном програму Стефана Душана, као и за Уроша I, Драгутина или Милутина, заузео веома угледно место. У аренги повеље за Богородичину цркву у Архиљевици (10. август 1354), први цар Срба и Грка, између толиких предака помиње једино „великог“ Немању, и уздиже га као „првог пастира“, „наставника свог стада“ и „извор лозе доброплодне“.[117] Оправдано је запажено да позивање на прадеду „неће бити толико у вези са дестинатаром, колико са околностима у којима је повеља донета“.[118] У складу с двојношћу Душанове државе, успомена на Немању везана је овде за „први царски венац српске и поморске земље“. Слично Немањићима старијих нараштаја, будући цар је, осим тога, имао и немало личних разлога да се у храму око чијег се оснивања и подизања трудио првенствено његов отац, Стефан Урош III, присети доктрине о престолу српских владара као престолу светог Симеона. Године 1331. Душан је још сасвим млад и да би се домогао владарског положаја морао је да са престола оца уклони силом. Аренга лимске повеље показује да је Душана трагична смрт Уроша III још дуго после тога оптерећивала.[119] Променљив однос према успомени на оца, час уздизаној час потискиваној, био би са своје стране разлог више због којег је краљ желео да успон на престо припише вољи оснивача династије. У сваком случају, то што је Немања у овом склопу поменут као **мүроточ[ь]ць** говори да је Душан сакралну димензију краљевске харизме изводио из светости утемељитеља лозе.

Са живописом јужне певнице у Дечанима затвара се круг поузданих извора о трону Светог Симеона. Последња два примера у другој групи ликовних сведочанстава, онај из Св. Апостола у Пећкој патријаршији и онај из Љубостиње, не могу се у разматрање узети без ограде. Остаци владарског престола у овим црквама нису нађени, а ни сам живопис, једини извор вести за наша истраживања, није сачуван у најбољем стању. Но, све то није разлог да их занемаримо. Подаци који живопис Св. Апостола и Љубостиње доводе у везу са „престолом Симеона Немање“ захтевају да им се посвети пуна пажња.

У низу подухвата на украшавању разгранатог ентеријера седишта Српске цркве у Пећи, сликарство певничких простора у цркви Св. Апостола заузима нарочито место.[120] О околностима под којима је живопис настао нема поузданих вести. Датује се отуда према стилу и доста различито.[121] Данас се углавном прихвата претпоставка која живопис ставља у пету деценију XIV века.[122] Пажњу изнад свега заслужују докази изнети у настојању да се та могућност историјски оправда. Знатан део украса јужне одаје тематски је везан за монументални архијерејски трон, заправо бокс у којем је стајао трон поглавара Српске цркве, смештен уз њен западни зид и источну страну југозападног ослонца куполе (сл. 8). Сматра се зато да је проглашење Патријарије, 1346, пружило повод за предузимање измене у ансамблу из шесте деценије XIII века, да је подухват изведен под надзором и на подстицај архиепископа и патријарха Јоаникија.[123] Пажљивим осматрањем престола и живописа изнад њега ми смо дошли до низа нових података, археолошких, иконографских и стилских, који дају повод да о настанку и ктитору престола-бокса и сликарства ниског трансепта судимо нешто другачије него до сада. О хронологији и поручиоцу намештаја и живописа у средњем делу пећких Апостола подробно ћемо говорити на другом месту.[124] За потребе излагања које следи довољно је рећи да се престо, својом замисли, материјалом и начином израде, везује за дело мајстора који су за архиепископа Данила II, током четврте деценије XIV века, извели појединости ентеријера у припрати Пећке патријаршије, као год што се украс изложен уз трон тематски и идејно везује за уверења и за побожност најпредузимљивије личности међу поглаварима Српске цркве овог столећа. Што се живописа тиче, пажњу изнад свега привлачи онај његов део који Даниловом труду на уобличавању престоног

---

[114]В. Р. Петковић и Ђ. Бошковић, *op. cit.*, I, 102–103; T. XIV; М. Радујко, „*Краљевски престо*“, 301–306.

[115]Б. И. Бојовић, *op. cit.*, 65–66, 77.

[116]А. Соловјев, *Појам државе*, 74-87; С. Ћирковић, *Сугуби венац*, 303.

[117]*Actes de l'Athos, V, Actes de Chilandar, pt. II*, ed. L. Petit et B. Korablev, Петроград 1915, 510, nr. 43.

[118]С. Марјановић–Душанић, *Владарска идеологија*, 176, нап. 230.

[119]За изворе и литературу о околностима под којима се Душан успео на трон и смрти Стефана Уроша III Дечанског cf. *Византијски извори за историју народа Југославије*, VI, Београд 1986 (С. Ћирковић. Б. Ферјанчић) 211–212. О Душановом сукобу са властелом v. К. Јиречек – Ј. Радонић, *Историја Срба*, I, Београд 1981, 217.

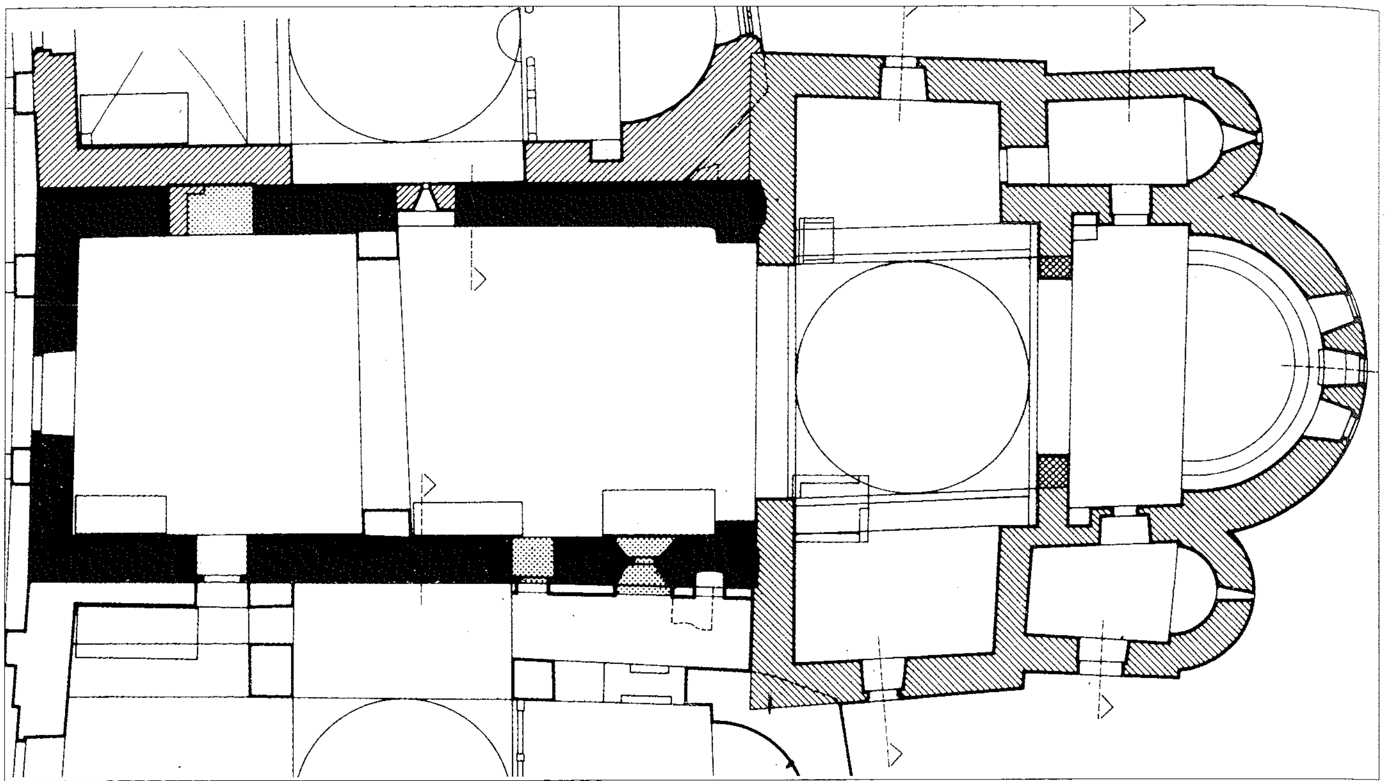
[120]Д. Тасић, *Живопис певничких простора цркве Св. Апостола у Пећи*, Старине Косова и Метохије IV–V (1968–71), 233–267; *Пећка патријаршија*, 213–223, 347 (В. Ј. Ђурић).

[121]В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, 215–216 (са прегледом мишљења о овом питању).

[122]*Пећка патријаршија* (В. Ј. Ђурић) 222–223.

[123] Ibid., 222.

[124] М. Радујко, *Трудови архиепископа Данила у дому светих Апостола* (у припреми).



Сл. 7 Св. Апостоли у Пећкој патријаршији, план са претпостављеним положајем владарског престола у северној певници (према В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, Пећка патријаршија*)*

програма даје лични печат. Значајно место међу представама уз архијерејски трон заузео је, наиме св. Јермолај, мало познати свештеник малоазијске Никомедије, чији је стојећи лик, у одори и са атрибутима светог лекара, Данило II у цркви Богородице Одигитрије истакао изнад свог гроба (у северозападном травеју), при томе на најугледнијем месту, чело главе, као „ходатаја" који посредује између покојника и стојеће Богородице Агиосоритисе, приказане у другој зони западног зида северозападног компартимента.[125] Утицај Данила II на програм у певницама Св. Апостола откривају и појединости у замисли целине, али се о овом сликарству и са становишта стила може говорити као делу последњих година његове управе Српском црквом (1324–1337). Естетским кредом и поступком фреске ниског трансепта уклапају се у онај ток уметности друге половине четврте до средине шесте деценије који сликарство Палеолога првих деценија XIV столећа прилагођава захтевима лирског и декоративног и почиње линију да претпоставља форми.

Тематски је живопис певница подељен у неколико целина. На сводовима су размештене сцене из Христовог живота. У првој зони стоје ликови мученика крвљу (св. ратника), у јужној, а мученика савешћу (св. монаха), у северној одаји, односно св. лекара Козме и Дамјана, на источној половини бочних зидова, уз иконостас. Целину за себе чине теме везане за трон (сл. 7 и 8): Христос Пантократор праведни судија, апостол Петар, свети Јермолај, сви на површинама изнад бокса, и фигура светог Саве српског **с(ве)ты сава архиепископь срьбски и ктиторь с(ве)т(а)го места сего** насликана наспрам престола и Христа изнад њега (сл. 9), на западном лицу југоисточног ослонца куполе. За нас најзанимљивији, лик светог Симеона српског, **сть(i) (Симеон) срьбски ктитор(ь) с(ве)т(а)го ме(ста)**,[126] насликан је као пандан светом Сави, на западној страни североисточног пиластра (сл. 10), у пратњи Првомученика Стефана, заштитника српских владара, и чувених светих монаха. И овде је Немања великосхимник, само што, за разлику од представе у Дечанима, у десној руци држи крст а у левој свитак са цитатом из јеванђеља по Матеју (Мат. 11, 29–30), у којем се одрицање од света истиче као начело хришћанског живота.

Усредсређен на кључне теме идеологије црквене и световне власти и упадљиво супротстављен естетским полазиштима уметности црквених кругова, живопис певница у Св. Апостолима није промакао пажњи истраживача. То се односи и на онај његов део који нас занима. Између осталог, опажено је да Симеону и Сави нигде пре Св. Апостола није у тој мери дато на значају.[127] У више наврата поновљено је уверење да је положај лика првог српског архиепископа условљен местом светог Саве у идеолошкој визији престола поглавара Српске цркве.[128] Слично ономе што смо рекли поводом владара,

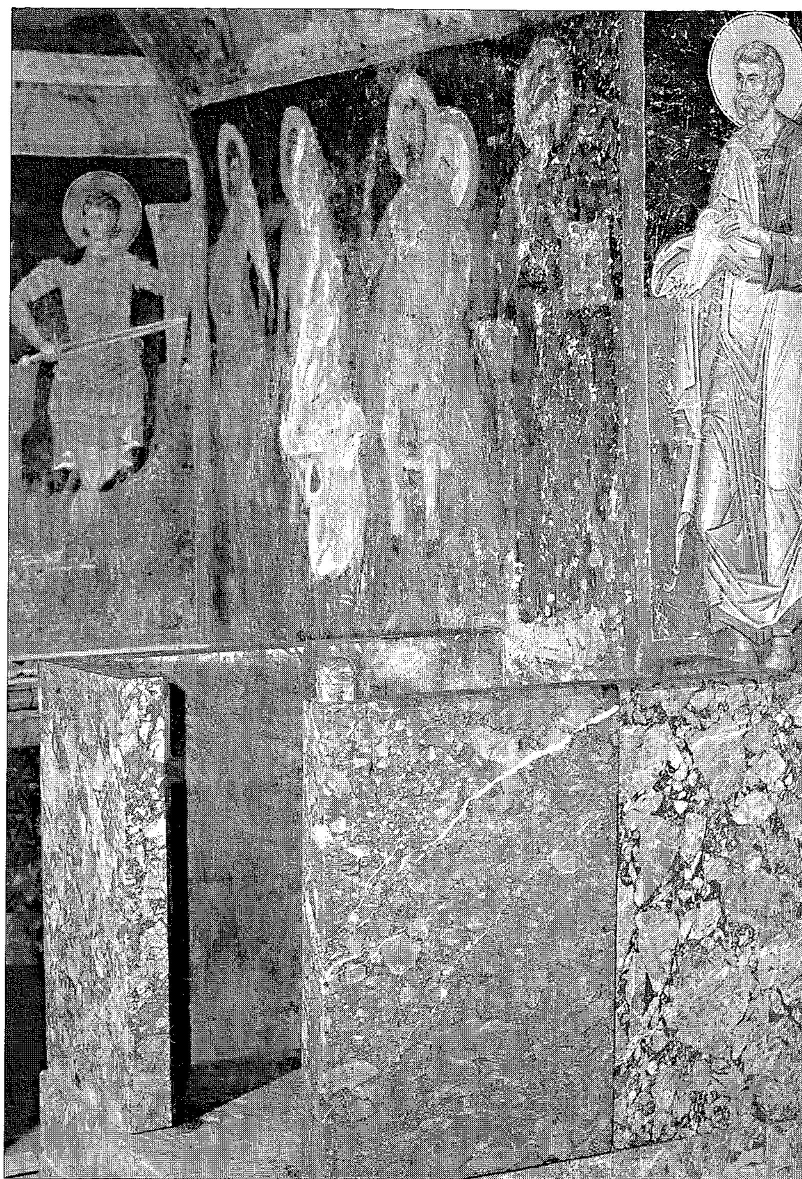
[125] О гробу архиепископа Данила и сликарству око њега v. Д. Поповић, *Гроб архиепископа Данила II*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, 329–342. Пажњи аутора промакао је, на жалост, нарочит положај св. Јермолаја. Остало је незапажено и да светитељ, мимо обичаја, није приказан у друштву св. Пантелејмона, премда је и он укључен у хор лекара насликаних око гроба (на северном зиду овог травеја). О значају који је за Данила имао св. Јермолај посредно говори и чињеница да је лик овог светитеља, након што је на западном зиду насликан посмртни портрет ктитора Богородице Одигитрије и св. Николе, поново приказан, овај пут на јужном зиду реченог компартимента (*Пећка патријаршија*, 164, В. Ј. Ђурић). О месту св. Јермолаја у програму уз архијерејски трон у Св. Апостолима v. М. Радујко, "*Ἀρχιερατικός θρόνος*".

[126] Д. Тасић, *op. cit.*, 235. Аутор не доноси натпис у оригиналу него транслитерисан.

[127] *Пећка патријаршија* (В. Ј. Ђурић), 218.

[128] Д. Милошевић, *op. cit.*, 305; *Пећка патријаршија* (В. Ј. Ђурић) 213–219; Б. Тодић, *Репрезентативни портрети светог Саве у средњо-*

Срби су у средњем веку ауторитет цркве градили на култу оснивача аутокефалне Архиепископије. Српски архиепископи и патријарси, с тим у складу, долазе на власт по „благослову" светог Саве док се престо Српске цркве назива „престо светог Саве".[129] Природно зато звучи опаска да је пећки првосвештеник, док је током богослужења седео наспрам оснивача Архиепископије, био прожет уверењем да заузима место првог титулара права на катедру и да се на њега успео уз сагласност и потврду светог Саве. У склопу размишљања о намени певничких простора појавила се теза да је и свети Симеон, у северној одаји, положај у целини заузео у складу с функцијом места на којем је приказан. Насупрот Немањи, као пандан трону српског патријараха, у време настанка живописа стајао би сто игумана пећког манастира.[130] Размишљање у овом правцу није без основа. Украс западног зида северне певнице, мада сачуван само у зони ногу стојећих фигура, при томе и у највећој мери испран, показује да се прекопута Симеона Немање уздизала фигура Христа. На уломку малтера на овом месту јасно се види цртеж правоугаоног, у скраћењу приказаног супедиона, боса стопала и остаци хитона особе која је на њему стајала (сл. 11).[131] Право на супедион овог типа иконографија источнохришћанског света даје Христу и Богородици, али чињеница да се Мати Божија приказује у обући, а њен син бос, искључује било коју другу могућност осим предложене. Програм јужне и северне певнице није се, дакле, понављао једино у положају ликова српских светитеља: Христос изнад престола српског патријарха има на почетку северне певнице за пандан сопствену фигуру. Удвајање Христовог лика у програму сведене тематике какав је овај из ниског трансепта Св. Апостола, уз то и на месту на којем се обично не слика, сасвим је неочекивано и не може се објаснити уколико не допустимо да је за избор овог решења постојао нарочит разлог. У прилог наведеној претпоставци говори чињеница да је у уметности средњовековне Србије појава Христа, Богородице или Богородице са Христом на источној страни поткуполних стубаца условљена, данас се чини, искључиво положајем трона, игуманског, епископског или владарског.[132] Повезивање Христа, св. Симеона Немање и св. Стефана Првомученика у програмску целину не оставља, међутим, превише места за помисао да је у основи решења стајао престо поглавара пећког манастира. Прво, уопште нисмо сигурни да је Пећ имала редовну манастирску управу са игуманом на челу.[133] Сем тога, у иконографији трона српских игумана средњег века за Христа нема места.[134] Но, да све то и није тако, више је разлога



Сл. 8 Престо српских архиепископа (патријараха), Св. Апостоли у Пећкој патријаршији (према В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, Пећка патријарши

за тврдњу да је наспрам Немање смештен трон световног поглавара. У програму црквеног престола Немањића заштитник српских владара, Првомученик Стефан, јавља се и раније, у Милешеви изнад трона, у Дечанима у положају истоветном овом из Св. Апостола.[135] Христов лик такође спада у општа места иконографије трона средњовековног владара. На везу Немањиног лика са владаоцем указивао би и текст исписан на његовом свитку. У поруци коју обично носи (Пс. 34, 11) Немања је образац побожности у ширем смислу, учитељ страха Господњег,[136] док је овде идеални владар, владар монах, чија харизма почива на способности да се одрекне престола, моћи и славе и посвети духовном подвигу.[137] Положај Саве и

вековном сликарству, in: *Свети Сава у историји и традицији*, Београд 1998, 242–243; М. Радујко, *"Ἀρχιερατικός θρόνος"*.

[129] Д. Љ. Кашић, *Престо Светога Саве*, passim.

[130] *Пећка патријаршија* (В. Ј. Ђурић) 222.

[131] Опажање аутора. У литератури о тематици живописа на западном зиду северне певнице, услед потпуног нестанка горњег бојеног слоја, није било речи. Пажљивим осматрањем бледих трагова првог цртежа понешто би се могло казати и о фигурама насликаним северно од ове.

[132] У српској уметности средњег века нема ниједног примера који би од овог правила одступио. Опширно о овом у нашој студији о престолу српских владара, епископа и игумана средњег века (у припреми).

[133] *Пећка патријаршија*, 22 (С. Ћирковић).

[134] У сразмерно малом броју сачуваних и препознатих примера уз тронове игумана српских манастира јављају се само Богородица са Христом и светитељи. Детаљно о томе у раду поменутом у нап. 132.

[135] За Дечане v. infra. О разлозима који наводе на закључак да је гигантска фигура св. Стефана Првомученика у Милешеви свој положај у програму храма заузела у складу са функцијом места испред југозападног поткуполног ступца биће речи у раду поменутом у претходним напоменама.

[136] О цитату из псалма 33 (34) на свицима светог Симеона v. В. Ј. Ђурић, *Једна антиисламска икона светог Саве и светог Симеона Немање*, Хиландарски зборник 9 (1997), 125–127. О страху Господњем као теми владарске идеологије v. С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, 234–246.

[137] О тексту на свитку светог Симеона у Пећи и његовим књижевном



Сл. 9 Свети Сава архиепископ српски, Св. Апостоли у Пећкој патријаршији (фотографија РЗЗСК)

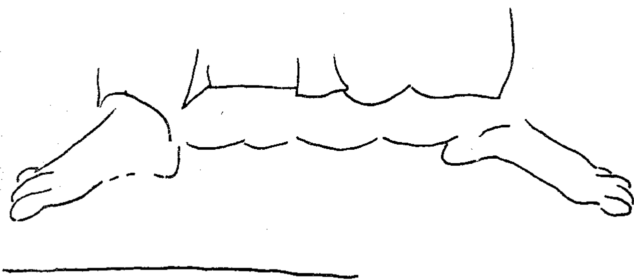


Сл. 10 Свети Симеон српски, Св. Апостоли у Пећкој патријаршији (према Ђурић, Ћирковић, Кораћ, Пећка патријаршија*)*

Симеона на челу хора угледних васељенских бораца за веру тешко је везати за идејне пројекције манастирске братије, као што се не чини ни да је посреди уобичајена апологија аутокефалности Српске цркве и суверенитета српске државе него израз настојања да се установе оличене у двојици светитеља прикажу као важан чинилац хришћанског друштва, разуме се на есхатолошком плану. Током читавог средњег века, па и у време Стефана Душана, владар монах једна је од кључних тема схватања о идеалном владару.[138] У закључку би се због свега могло рећи да место Христове и фигура светог Симеона и Првомученика Стефана у целини пружају добре разлоге да се програм уз спољне ивице прве зоне у северној певници сврста у круг тема везаних за црквени престо српског владара, такође да је свети Симеон, с обзиром на однос његовог лика према замишљеном положају седишта првог титулара престола Немањића, протумачен као његов трајни власник. Да овај закључак није без основа потврђује можда и чињеница да натписи уз Немању и Саву називају оснивача државе и цркве ктиторима, иако

извору cf. В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 128, нап. 41. О смислу цитата из псалма 34, 11 у склопу штовања светог Симеона први говори И. Ђорђевић, *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, ЗЛУМС 18 (1982) 51.

[138]Ibid., 274–286; М. Радујко, *Копорин*, 189, 194.



Сл. 11 Исус Христос, скица према траговима првог цртежа. Св. Апостоли у Пећкој патријаршији, западни зид северне певнице

могућно, једино сведочанство правне потке у схватању о престолу светог Симеона.[139]

Празнина у изворима настала услед нестанка трона и података који би указивали на његов положај у храму не може се надокнадити. Ипак, повољна је околност да теза за коју се залажемо није у раскораку ни са наменом Св. Апостола ни са опремом трона српског владара. Из историје Св. Петра и Павла у Расу и Жиче знамо да владалац игра важну улогу у церемонијалном и јавном животу црквеног седишта.[140] У доба архиепископа Данила II не можемо говорити о подударности „стоног" и кру-

[139]Необичност ових натписа одавно је запажена. У вези с Немањом извор је приман или неодређено или са одбијањем, док је у вези са светим Савом тумачен и као релевантан податак, тј. доказ да је први поглавар Архиепископије на Св. Апостолима, у најмању руку, започео радове пре него што се, око 1260, украшавању главног храма приступило под руководством Савиног наследника, архиепископа Арсенија. С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 45, доводи у везу са настанком Св. Апостола податак из Дечанске хрисовуље и предговора преводу Јерусалимског типика архиепископа Никодима, у којима се говори о Савином раду на оснивању Архиепископије. М. Живојиновић, *Ктиторска делатност Светога Саве*, in: *Сава Немањић – Свети Сава, историја и предање*, Међународни научни скуп (децембар 1976), Београд 1979, 22, нап. 60, наводи изворе у којима се светом Сави приписује ангажовање на оснивању Пећке патријаршије и закључује да су „радови на изградњи поменуте цркве (Св. Апостола, М. Р.) зачети под Савиним руководством", између 1230. и 1234. С највише уверености ову тезу заступа М. Чанак-Медић, *Архиепископ Данило II и архитектура Пећке патријаршије*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, 306–307. За полазиште ова ауторка узима изворе наведене у делу М. Живојиновић и натписе о којима је овде реч, и закључује да се Сави „могу приписати продужење старије богомоље и доградња куполног дела са певницама и олтарским простором". В. Кораћ (*Пећка патријаршија*, 32), је једини отворено упозорио да „са коришћењем података из натписа о ктиторству Симеона и Саве" треба „бити опрезан", али не искључује сасвим њихову веродостојност у случају светог Саве. „Исказ о ктиторству, каже аутор, могао би бити плод домишљања архиепископа XIV века. То се мање односи на улогу архиепископа Саве, а више на ону Симеона Немање с обзиром да се не потврђују другим изворима". Чини се да и Б. Тодић (*Репрезентативни портрети*, 243), истина посредно, релативизује изворну вредност података о којима је реч: „Да би се Симеону и Сави дао још већи значај, обојица су означени као ктитори, што је вероватно плод неке несачуване легенде о њима као оснивачима цркве Св. Апостола". Разлози за дословно тумачење ових текстова не могу се занемарити: формула „ктитор светаго места сего" добро је познат топос ктиторског натписа, у Србији понављан уходано. У хронолошком низању споменика рашке школе, Св. Апостоли, према уверењу већине истраживача, долазе после Милешеве, а пре Придворице, што говори да би та грађевина могла бити израз погледа на архитектуру из позних година живота оснивача Српске цркве (В. Кораћ, in: *Пећка патријаршија*, 32). С друге стране, извесно је да Немањино и Савино учешће у настанку пећког комплекса не потврђује ниједан извор вредан поверења. Приписивање ктиторства светом Симеону у опреци је са свим што знамо и о историји Пећи и о овом владару. Увиђајући несагласност ових података, истраживачи су последњих година објашњење често тражили у околностима под којима је живопис певница настао (В. Кораћ и Б. Тодић; cf. supra). Нама се нарочито занимљивим чини гледиште Р. Катића [*Манастир Светог Петра Коришког*, Богословље XXIX (XLIII) 1 и 2, 1985, 113–114], који сматра да се у натпису и не мисли на објекат него на установу, на цркву и државу. Независно од тога да ли се свети Сава ангажовао на подизању пећког комплекса, одиста је мало вероватно да реч ктитор уз светог Симеона значи оснивач. Не чини се вероватном чак ни да могућност да творци живописа, било да у виду имамо цркву било да говоримо о манастиру, приписујући оснивање Пећи Симеону и Сави, желе да уздигну углед новог седишта цркве. Из значаја који је дат ликовима Симеона и Саве у замисли програма певница види се да поручилац и његови сликари немају у виду захтеве локалне средине, могло би се рећи ни црквеног средишта у ужем значењу речи. Положај Симеона и Саве на челу хора угледних васељенских бораца за хришћанску веру крије у себи настојање да се српска црква и српска држава прикажу као водећи чиниоци хришћанског друштва, разуме се на еклисијалном и есхатолошком плану. Ослонац за претпоставку Р. Катића није тешко наћи ни у историји израза употребљених у разматраним натписима. Одавно је опажено да реч ктитор поред правног носи и идеолошки смисао (Ф. Кемпфер, *Прилог интерпретацији „Пећког летописа"*, Прилози за КЈИФ 36/1–2, 1970, 67–79). Питање, на жалост, није било предмет целовитог осврта. Ставови историчара у вези овог питања и иначе су неуједначени (на овај начин поменути извор тумаче Ф. Кемпфер, *op. cit.*, 67–79 и Б. Бојовић, *op. cit.*, 95; посредно идеолошки смисао израза ктитор прихвата и М. Благојевић, *Деспот Стефан Лазаревић и Милешева*, in: *Милешева у историји српског народа*, Међународни научни скуп поводом седам и по векова постојања (јуни 1985), Београд 1987, 105–113; за другачије тумачење израза ктитор у вези са Немањићима у изворима позног средњег века cf. С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 178, и н. 243 (са одабраном литературом). Важност овог термина за праћење збивања у политичкој идеологији захтева да му се посвети нарочита пажња. Ни ми се не можемо упуштати у анализу грађе. Неколико насумице прикупљених примера показује да је овај израз одиста коришћен и као идеолошки појам, у излагањима схватања о Немањићима као власницима прерогатива на моћ у Србији. Сигнатура унеколико слична натписима о којима је овде реч исписана је уз лик Симеона Немање и у Богородици Љевишкој. У сложеном композиционом склопу – првом покушају да се иконографски сажме улога коју је само неколико година касније оснивачу државе и династије дала композиција генеалошке лозе – Немања је, на западном зиду припрате изнад улаза, око кога стоје најзначајнији преци краља Милутина, приказан у виду оранта и сигниран као предводник **вьсѣе српскиѥ ꙁемлѥ хтиторе** (Б. Живковић, *Богородица Љевишка, Цртежи фресака*, Београд 1991, 52). И иконографија композиције и преузимање формуле „све српске земље" из интитулације владара сведочи да Милутинови сликари имају на уму схватање које суверенитет државе заснива на уверењу да власт у Србији припада Немањи и потомцима првог српског светитеља. На исти начин су за архиепископа Никодима (Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Београд–Ср. Карловци 1927, 62, 64), аутора Пећког летописа (Ф. Кемпфер, *op. cit.*) и неке друге ауторе с краја XIV и с почетка XV века (С. Марјановић–Душанић, *Владарска идеологија*, са изворима и литературом) владари Немањићи у целини ктитори, често такође „српске земље". Против идеолошког, а у прилог топографском тумачењу натписа не би нужно морао да говори ни други део ових натписа. Такву могућност оставља историја израза „место" и атрибута „свето", додатог уз њега. Мада у ктиторским натписима ознака за храм или манастир, израз **мѣсто** (τόπος, *locus*) спада у устаљене синониме за функцију, односно установу и за подлогу има управо положај седишта у простору, у сенату, скупштини или храму, због чега се не ретко односи и на сам трон [A. B. Berger, *Sedes,* in: idem, *Encyclopedic Dictionnary of Roman Law*, Philadelphia 1953 (Transactions of the American Philosophical Society, n. s., vol. 43/2), 2; M. Maccarrone, *op. cit.* (нап. 48), 164–166, 191–192]. Средњовековни извори, словенски и грчки, потврђују га у овој последњој улози и у црквеној и у световној терминологији (А. Голубцев, *О старом архиерейском месте в храме*, in: *Соборные чиновники и особености служби по ним*, Москва 1907, 239–250), понекад и непосредно везаног за личност, нпр. *cum locus Petri* (M. Maccarrone, *op. cit.*, 191-192). Ову претпоставку не доводи у сумњу ни то што у грађи коју смо прегледали за ову прилику синтагму „свето место" нисмо пронашли у виду у којем је бележи натпис уз Симеона и Саву. Придев „свети" честа је појава у средњовековним поменима трона, истицана независно од тога да ли је посреди седиште црквеног или световног поглавара. Заснована на прастаром тумачењу трона као суститута светог места, отуда и суштинског акцепторијума светости (J. Auboyer, *Le trône et son symbolisme dans l'Inde ancienne*, Paris 1949, passim), у Србији се израз „свети" и „божанствени" – то је нарочито важно – срећу и у поменима реалне инсигније, најчешће у описима интронизације. Cf., нпр., место из Житија архиепископа Саве III: *Arhiepiskop Danilo drugi, Životi*, 325.

[140]J. Калић, *Претече Жиче: крунидбена места српских владара*, passim.

нидбеног места са седиштем Цркве. Заузврат, остаје уверење да је један од разлога за преношење седишта цркве у Пећ близина владарског двора (у области Сврчина).[141] „Велика архиепископија", ван сваке сумње, није само столица првосвештеника. Нарочито, дакако и свечано опремљено седиште, устројено за потребе краљевог боравка у Пећи, кад је, о црквеним празницима или за цркву и државу важним приликама, присуствовао служби, оличавало би другу, церемонијално-политичку страну њене функције, својствене већини главних катедрала у тадашњој Европи. Посматрано за себе, решење не оставља недоумице: судећи по примеру из Дечана, посреди је део шире неговане праксе, одблесак схватања једног времена, којем су поручиоци украса у певницама Св. Апостола и цркви Христа Пантократора, архиепископ Данило и краљ Душан, дали тон. У погледу идејне потке између првог и другог примера нема битне разлике, па ипак је и на први поглед очито да слика из Пећи, својим склопом, укључује једну додатну нијансу, суштински важну за познавање иконографске и идеолошке рецепције појма „престо светог Симеона".

Прво седиште Српске цркве, храм Христа Спаса у Жичи, бар у време Првовенчаног, има у ентеријеру престо владара.[142] Не зна се, на жалост, ни где је он био смештен ни да ли је у живопису обележен нарочитом тематиком. Пример из Пећи, другим речима, једини је извор у својој врсти. Из свега што смо навели, две су ствари од ширег значаја: прво, околност да су у наосу главне цркве Пећке патријаршије, на челу литургијског скупа, устројена седишта поглавара цркве и државе (вероватно) и, друго, то што су оба трона добила у основи исти украс, фигуру Христа и оснивача Архиепископије, односно државе. Кад је реч о положају престола у простору и положају једног престола у односу на други, јасно је да Србија следи обичај прихваћен и на другим странама византијског света. У истом распореду и на истим местима у храмовима Грузије, још од X века, срећемо свечана камена седишта, без сумње црквеног и световног поглавара.[143] Што се тиче места које су Симеон и Сава заузели у програму није довољно имати у виду функцију престола. Сценографија церемонијала оличена у размештају седишта има за основу битну повезаност менталних и социјалних структура. Приказивање светог Симеона и светог Саве у виду пара светитеља[144] добро је познат одјек литургијског спајања њиховог култа, заснован на потреби да се на виши, сакрални план уздигне доктрина о усаглашеној међузависности доминантних сила друштва, државе и цркве. Околност да је схватање о диархији на овај начин (Симеон и Сава као пандани, сасвим близу иконостаса) изложено у седишту „велике архиепископије" разумљива је и сама по себи: правно и теоријско утемељење доктрине укључио је 1220. у своју Крмчију још архиепископ Сава.[145] Са становишта нашег рада, превасходан значај има ипак то што појам престола представља један од кључних мотива идеолошког паралелизма у култу „свештене двојице". Прерогативи на престо Српске цркве, како смо рекли, трајно су власништво светог Саве, а његов благослов, санкција коју светитељ даје на провиденцијалан начин, као што је за живота дао Арсенију, представља предуслов за успињање на положај поглавара Српске цркве.[146] Паралелизам мотива црквене и световне идеологије није мимоишао ни иконографију престола: као што се у Дечанима Немања нашао непосредно над „краљевским троном", Сава је, најкасније око 1375, то место заузео над катедром поглавара Цркве у припрати Пећке патријаршије (сл. 12).[147] Намера поручиоца, дакако, није била да се престо светог Саве и онај светог Симеона под сводовима Св. Апостола посматрају одељено него као целина, због чега у тумачењу решења из Пећи у првом реду ваља имати на уму она места из извора у којима се престо, независно од култа Симеона и Саве, јавља као средство, чини се једно од важнијих, у функцији схватања о односу *sacerdotium-regnum*. Почев од Доментијана, поглавари цркве и државе помињу се у



Сл. 12 „Престо светог Саве", припрата архиепископа Данила II у Пећкој патријаршији (према В. J. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, Пећка патријаршија*)*

[141]*Пећка патријаршија*, 71–74 (С. Ћирковић).

[142]Теодосије, *Живот светог Саве*, превод Л. Мирковић, ред. Д. Богдановић, Београд 1984, 137; cf. и J. Калић, *op. cit.*, 82–84

[143]W. Djobadze, *Early Medieval Georgian Monasteries in historic Tao, Klarjeti and Šavšeti*, Stuttgart 1992, 95-101, 142-147, 164-165, 178, 189.

[144]Д. Милошевић, *op. cit.*, 178–186; B. Todić, *Portraits des saints Syméon et Sava au XIV siècle. Contribution à la connaissance de l'idéologie de l'État et de l'Église serbes*, in: *Byzantium and Serbia in the 14th century*, Athens 1996, 129–139

[145]Т. Тарановски, *op. cit.*, I, 231–241; Б. Бојовић, *op. cit.*, 92–93, 395 (са основном литературом за Србију и Византију).

[146]В. J. Ђурић, *„Престо Светога Саве"*, passim; Д. Љ. Калић, *Престо Светога Саве*, passim.

[147]В. J. Ђурић, *op. cit.*, passim, сл. 1–4.

више наврата као сапрестолници. Сава је у *Житију светог Симеона* поменутог аутора „сапрестолник многољубивог сина Симеоновог“, а Првовенчани у Савиној хагиографији „сапрестолник својега брата Саве“.[148] Враћајући се сликарству певница у Св. Апостолима, поменимо на крају да је асоцијације о јединству двеју власти у очима савременика будило и само напоредо постављање њихових престола. У опису сабора у Жичи Теодосије, с тим у складу, изриком каже да Сава заједно са братом самодршцем седи на престолу.[149]

Ако у своду осврта на сликарство Св. Апостола останемо при ономе што је извесно, два закључка се намећу сами по себи: 1. свети Сава је трајни уживалац права на функцију поглавара цркве, 2. та је функција за творце живописа у певницама Св. Апостола оличена у престолу. Место које је заузео у оквиру целине, текст исписан на његовом свитку, појава Христа на источном лицу северозападног пиластра – све су то разлози да се и Симеон Немања доведе у везу са владарским троном, али је за прихватање овог тумачења потребан макар податак више него што га наши извори пружају. Уколико се изложено размишљање покаже исправним, пример из Пећи био би једина недвосмислена потврда настојања да се схватање које писани извори доносе у форми синтезе култа светог Симеона и појма престо, а сликарство Сопоћана, Ђурђевих ступова, Св. Димитрија и Дечана вишемање прећутно, искаже у терминима политичке идеологије, можда и права. Ни о историјској позадини овог решења не можемо говорити у свему одређено али су обриси јасни. Повод за укључивање владарског трона у наос Св. Апостола и обележавање седишта поглавара државе и цркве у програму живописа могло је пружити Данилово настојање да пећки комплекс опреми садржајима особеним за седиште архиепископије. Стављање трона црквеног и световног поглавара у службу схватања о идеалном друштву, заснованом на симфонији државе и цркве, није морало имати за подстицај нарочит повод. Тешко је ипак у XIV веку наћи тренутак који би пружио подеснију прилику да се ова идеја истакне у седишту Српске цркве него што је доба Данила II. Упоредо с напорима које је предузимао настојећи да пећки комплекс прилагоди функцијама седишта цркве, он је започео обиман рад на доцније уобличеном корпусу хагиографија српских владара и архиепископа, тј. на ширењу књижевне и литургијске подлоге за институционализацију доктрине о усаглашеном деловању цркве и државе. Данило није први који је у уметности истакао паралелизам световне и црквене власти нити први који је иконографски уобличио заједнички култ светог Симеона и светог Саве. Њему би могла припадати заслуга што је пружио подстицај да се једна од кључних тема политичке идеологије обелодани у најважнијем духовном жаришту земље и што је наложио да се она изложи у склопу украса престола црквеног и световног владара, промовишући тако у иконографији престола једно старо решење, у Србији до његовог времена, тако се бар чини, неостварено.

О престолу српских владара посленемањићке епохе не зна се ништа. У црквама сазиданим заслугом Мрњавчевића, кнеза Лазара, деспота Стефана и Бранковића није сачуван ниједан опипљив доказ да су наследници Немањића и у овој сфери неговали обичаје славних претходника. У очи нарочито пада да живопис Раванице и Ресаве, које су замишљене по угледу на задужбине Немањића, престону тематику није ни укључивао. Све то, ма колико обесхрабрујуће, није разлог за тврдњу да је Моравској Србији црквени трон владара остао непознат. Наговештаје у прилог овом једноставном закључку пружа сликарство Љубостиње, задужбине кнегиње Милице. Настао између 1402. и 1405. године, у време кад је ктиторка већ била монахиња и у свом манастиру дотрајавала дане, најпре под именом Евгенија, пред крај живота као великосхимница Јевпраксија, живопис Љубостиње укључује две велике теме званичне иконографије.[150] Груписани по нараштајима, портрети чланова владарске породице у припрати,[151] имају за потку главну идеју династичке мисли: сукцесију на провиденцијалан начин стечене власти у оквиру породице.[152] За нас много занимљивије, представе светог Симеона Српског [**с(ве)ты симеwн српскы**] (сл. 14) и светог Саве [**с(ве)ты сава прьви арх(и)кпископь срьбски**] (сл. 15) у наосу,[153] уједно су заступници српског народа у збору светитеља небеске цркве и тумачи континуитета Србије Лазаревића и државе Немањића. Супротно обичајима поштованим у другим задужбинама чланова ове владарске куће,[154] оснивач династије и први српски архиепископ насликани су један крај другог, уз то, на врло угледном месту: нашли су се у првој зони југозападног ослонца куполе, Симеон, на источном, а Сава на северном лицу ступца. Приказани су у друштву угледних монаха православног света, између осталих и светог Саве Освећеног (сл. 13), монашког узора првог архиепископа Српске цркве. На први поглед, ни у замисли ни у положају српских светитеља нема ничег што би привукло пажњу. У црквама Моравске Србије Симеон и Сава сликају се или заједно, као овде, или у виду пандана, уз то, по правилу, у простору под куполом и у друштву чувених монаха православног света. У Велућу, Новој Павлици и Руденици смештени су у источну половину једне од певница, где, сами или у пратњи патрона српских владара, Првомученика Стефана, стоје на челу низа светаца православне екумене, предводећи их у молитви за опште спасење.[155] Логично је стога помислити да је распоред из Љубостиње израз прилагођавања шире праксе, условљен потребом да се у певницама истакне хор светих ратника, у великим црквама Моравске Србије обавезно сликан на овом

[148] *Живот светога Симеуна и светога Саве*, 68, 214.

[149] Теодосије Хиландарац, *Живот светога Саве*, 191.

[150] С. Ђурић, *Љубостиња*, Београд 1984, 63–108; за датовање живописа 90-92 (настанак фреско-украса везује за 1402–1404), о истом питању cf. и Д. Војводић, *Владарски портрети српских деспота*, in: *Манастир Ресава, историја и уметност*, Деспотовац 1995, 69-72 (опредељује се за 1405). О животу монахиње Евгеније у Љубостињи и сестринству које је ктиторка окупила у свом манастиру сведочи Троношки летопис, cf. Љ. Стојановић, *op. cit.*, 287.

[151] С. Ђурић, *op. cit.*, 90–92, 101, сх. I на стр. 64, црт. 25–31, сл. 104–106.

[152] В. Ј. Ђурић, *Друштво, држава и владар у уметности у доба династије Лазаревић–Бранковић*, ЗЛУМС 26 (1990), 32–34.

[153] С. Ђурић, *op. cit.*, 86, 100, сл. 101 (свети Симеон) и 102 (свети Сава), сх. VIII на стр 70.

[154] У Раваници је сачуван лик светог Симеона, а у Ресави светог Саве. Не можемо знати да ли је програм задужбине кнеза Лазара и његовог сина првобитно укључивао фигуре обојице светитеља но чак и да јесте нема спора да они у црквама владара нове династије нису приказани као „свештена двојица“, као светитељски пар.

[155] М. Ћоровић–Љубинковић, *op. cit.*, 81. За шири осврт v. М. Радујко, *Копорин*, 185 sq.



Сл. 13 Св. Сава Освећени, Љубостиња (према С. Ђурић, Љубостиња)



Сл. 14 Св. Симеон српски, Љубостиња (фотографија РЗЗСК)



Сл. 11 Св. Сава, први архиепископ српски, Љубостиња (фотографија РЗЗСК)

месту. Мало је, међутим, вероватно да је у уобличавању овог решења било инерције. Склоп у којем се Немања и Сава јављају у Љубостињи типичан је за задужбине властеле, подложне снажнијем утицају цркве у погледу програма фреско-украса.[156] У очи пада и да су ликови „свештене двојице" приказани баш на југозападном ступцу, најзад да је оснивач српске државе насликан на источној страни пилона. Значај ове последње чињенице не треба посебно образлагати. Уз источну страну југозападног носача куполе није смештен само трон у Дечанима. Ту су стајали скоро сви владарски престоли о којима данас имамо било какав траг, такође и престоли архијереја и игумана средњовековне Србије.[157] Подразумева се такође да је владарски трон представљао важан детаљ у ентеријеру љубостињског храма. И независно од односа деспота Стефана према мајци и њеној задужбини, кнегиња Милица је, у то не би требало сумњати, на богослужењу присутна сваког дана. Није неважно ни то што она и после 1402. учествује у управљању земљом.[158] Ни помисао да се при смештају седишта у простор одступило од традиције није логична. Поготову је тешко поверовати да су се ликови светог Симеона и светог Саве уз место резервисано за трон нашли случајно. У супротно нас, уз већ наведено, уверава чињеница да је положај светог Симеона, потреба да се он нађе баш на источној страни, одредио и размештај суседних фигура. Оснивач Српске цркве одељен је, услед тога, од свог узора, Саве Освећеног. Није чак искључено да програм у овом делу ентеријера носи печат личне побожности монахиње Евгеније; на нешто више од пола метра удаљеном јужном зиду, између певнице и западног зида, првобитно се налазио њен ктиторски лик.[159] Где је тачно стајао престо, испред св. Симеона (сл. 16)[160] или поред

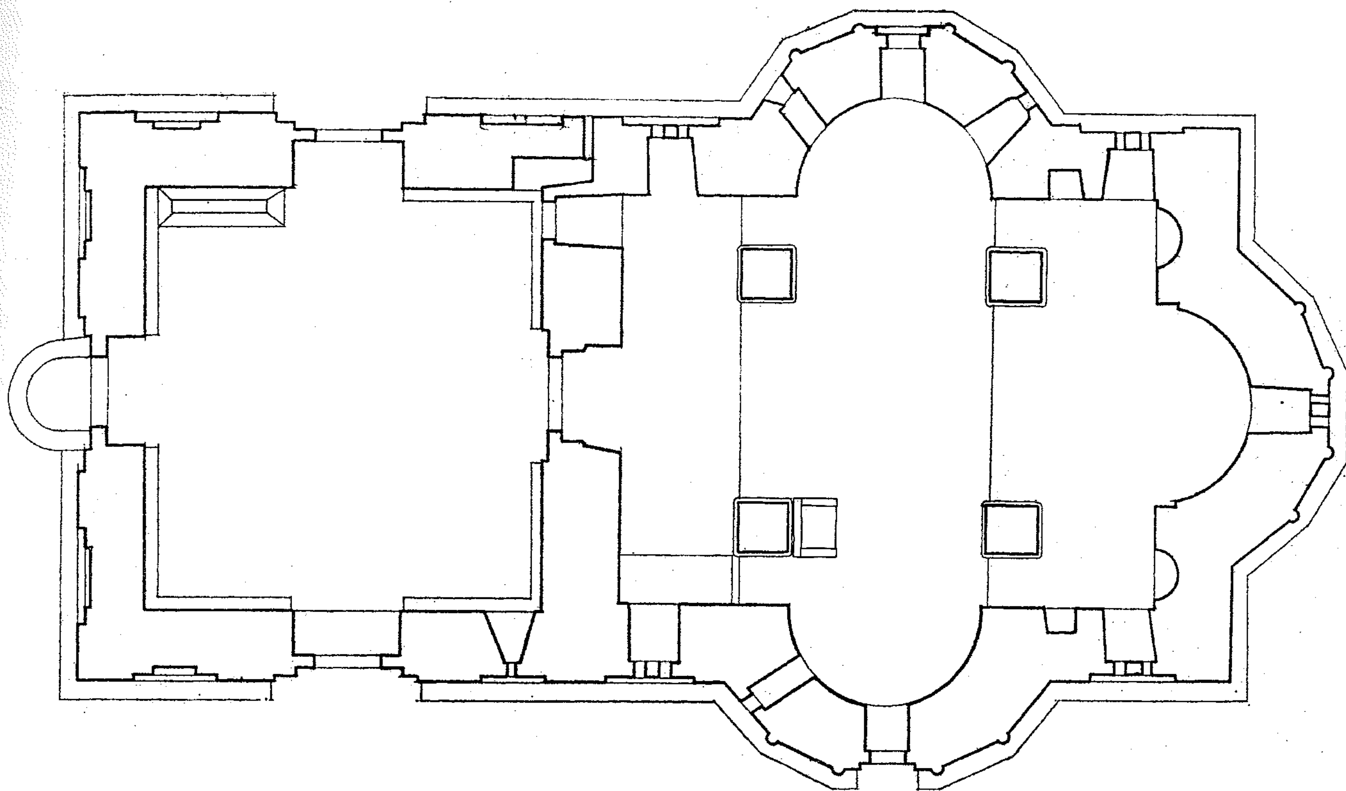
[156] М. Радујко, ibid.

[157] Cf. idem, "*Αρχιερατικός θρόνος*".

[158] М. Ал. Пурковић, *Кнез и деспот Стефан Лазаревић*, Београд 1978, 18; М. Благојевић, *Савладарство у српским земљама после смрти цара Уроша*, ЗРВИ 21 (1982), 185–195.

[159] М. Милићевић, *Манастири у Србији*, Гласник СУД 21 (1867), 43.

[160] На представи светог Симеона (сл. 14), у њеној доњој половини, опажа се више озледа у површинском слоју фреско-малтера. Њихово простирање по хоризонтали у истој равни наводи на помисао да су изазване наслоном за леђа седишта прислоњеног уз предњу



Сл. 16 Љубостиња, план са претпостављеним положајем престола кнегиње Милице (према С. Ђурић, Љубостиња)

њега, између пилона и јужног зида, тешко је рећи. У прилог овој другој могућности говорило би то што игуман чувене палестинске лавре благосиља наниже, руком окренутом на исток (сл. 13). У исто време, то би значило и да је Сава Освећени био важан чинилац програма уз престо. Уверљивост ових података не умањује ни чињеница да програм источне и бочних страна југозападног ступца, будући да не укључује Христа, односно Богородицу са Христом, не спада у типичне престоне програме. Љубостиња не би била једини пример у својој врсти у којем је улогу тумача јединог истинског сопственика владарског престола преузео лик Христа уз иконостас, смештен, по правилу, баш на југоисточном ослонцу куполе.[161]

Упуштати се у уопштавање на темељу хипотезе ризично је колико и недовољно јасним тумачити непознато. Било би, међутим, исувише опрезно потценити околност да закључци до којих смо дошли имају потпору у политичкој мисли епохе. Заједнички култ светог Симеона и светог Саве представља у ово време религиозни ослонац суверенитета земље и континуитета Србије кнежева и деспота и државе Немањића.[162] Прилике у којима су се наследници кнеза Лазара обрели после његове погибије на Косову актуализовали су тумачење Немање и Саве као посредника у осигурању провиденцијалног и династичког легитимитета у драматичном виду. Упркос муњевитом успону култа зачетника нове владарске куће, кнегиња Милица и њен син ауторитет власти и право на престо утврђују у првом реду на сродству са Немањићима.[163] У повељама Хиландару и Милешеви деспот Стефан каже да захвалност за положај владара дугује „прадедовима“ Сави и Симеону. За њега су Немања и Сава још и „света господа“ и „ктитори српски“,[164] оснивачи државе, цркве и светородне династије, уједно и идеални, вечни титулари права на достојанство поглавара цркве и државе, а он сам њихов наследник, Немањић, чије право на српски престо почива на закону крви и харизми предака светитеља. Укључивање Немање и Саве у програм владарског престола била би само иконографска потврда вере у моћ која се „ктиторима српске земље“ приписује у домену осигурања суверенитета државе и континуитета нове лозе и династије Немањића. Чињеница да је у Љубостињи првенство дато Немањи у пуном је складу са претпостављеном функцијом места на којем су светитељи насликани. Писани извори, истина, не потврђују да је владарски престо у ово време изједначаван са престолом Стефана Немање. Ни уверење да прерогативи на власт у Србији припадају Немањи не срећемо у старом виду него скривено, у склопу формуле о Симеону и Сави „кти-

---

страну ступца. О времену настанка тих оштећења ништа се одређено не може рећи.

[161]Изучавања епископског престола показала су да у програму сликарства везаног за трон црквених поглавара ово решење представља устаљену појаву. Cf. М. Радујко, "*Ἀρχιερατικὸς θρόνος*". То исто може се рећи и за владарски трон. Илустрације ради, помињем напред разматрани пример из Дечана, где су престо и фигура Христа уз иконостас повезани и визуелно и идејно. Изостављањем представе Христа, односно Богородице са Христом изнад престола, решење из Љубостиње непосредно, међутим, следи примере из цркве Св. Петра и Павла у Расу, односно из Милешеве, где је изнад трона истакнута гигантска фигура св. Јована Милостивог, тј. св. Стефана Првомученика а, насупрам ње, уз иконостас, стојећа фигура Христа (опширније ће о овом питању, на овим и другим примерима, бити речи у нашој синтетичкој студији о престолу српских владара, епископа и игумана средњег века).

[162]М. Благојевић, *op. cit.*, 105–113; А. Веселиновић, *Држава српских деспота*, Београд 1995, 18–31; Б. И. Бојовић, *op. cit.*, 245–320.

[163]Ф. Кемпфер, *op. cit.*, 67–69; idem, *Der Kult des heiligen Serbenfürsten Lasar,* Südostforshungen XXXI (1972), 100–103; В. Ј. Ђурић, *Лоза српских владара у Студеници,* 74–77; Б. И. Бојовић, *op. cit.*, 245–272, 296–297, 349 и даље.

[164]Деспот Стефан Лазаревић, *Књижевни радови*, прир. Ђ. Трифуновић, Београд 1979, 202–206; М. Благојевић, *Деспот Стефан Лазаревић и Милешева*, 105–113.

торима“ српске земље. Зна се, међутим, да поимање династичког континуитета за полазиште у ово време, neретко, узима управо Немању. Црквене похвале кнезу Лазару, које мисао о зачетнику нове лозе као адоптираном Немањићу граде на пореклу кнегиње Милице помињу, на пример, „свети корен“ и „племе светог Симеона“.[165] Утицај Немањиног култа на грађење легитимитета владара толики је да га ни кнез Лазар није могао заобићи. У очи нарочито пада да је његов одјек у званичној иконографији забележен и пре Љубостиње. У Богородичиној цркви у Раваници (око 1381), задужбини кнеза Лазара, осликаној само коју годину након што су у повељама обелодањене претензије оснивача нове владарске куће на наслеђе светородне династије, Немања се (на северном зиду западног травеја, у групи чувених монаха православног света) нашао у непосредној близини ктитора и његове породице (северна половина западног зида).[166] Појава ликова Варлаама и Јоасафа, у уметности Немањића честих тумача идеје о идеалном владару, и монаха који се у Моравској Србији и у другим црквама сликају уз владаре, у живопису овог дела храма не оставља сумњу у закључак да је и Немања укључен у излагање схватања везиваног у првом реду за индијског принца монаха и његовог учитеља,[167] али је мало вероватно да улога светог Симеона у исказивању идеје о провиденцијалним изворима суверене власти у Србији за сликаре Раванице и њихове налогодавце није имала уобичајену привлачност. На њу се у посленемањићком раздобљу позивају сви претенденти на обнову државе, чак и владари који са Немањићима нису у сродству.[168] Ктиторки Љубостиње је слика из Раванице, ван сваке сумње, добро позната. Положај њеног лика у целини (сасвим близу Немањи) наводи чак на помисао да је кнегињино порекло још за живота оснивача Раванице играло важну улогу у пропаганди ове породице. Било како било, уколико се изнета претпоставка покаже исправном, веза фреске и инсигније значила би да је Немања и у Љубостињи протумачен као вечни титулар права на престо и гарант суверенитета земље добијеног *Dei gratia*. Прилике с почетка XV века логичан су историјски и политички оквир за појаву овог решења а пракса негована у време Немањића формални подстицај за стављање схватања о Немањи као провиденцијалном извору легитимитета у службу идеологије нове династије. Чињеница да се решење јавља баш у Љубостињи разлог је за помисао да је порекло ктиторке пружало пресудан подстицај за актуализацију реченог схватања. Решење са ступца у наосу љубостињског храма, рецимо на крају, не показује само да иконографско тумачење појма „престо Симеона Немање“ опстаје и после краља и цара Душана него и да се негује у виду оствареном у Дечанима. Као извор је могао послужити шире штован обичај, прилагођен моравској иконографији Симеона и Саве, но није искључено да аутори пред очима држе баш пример из Дечана. Ктиторка Љубостиње, по свему судећи 1397. године, борави у „обитељи светога краља Стефана Уроша Трећег“, узима манастир у заштиту и заједно са синовима постаје „други ктитор“ Дечана.[169] О протоколу боравка удове кнеза Лазара у задужбини Стефана Дечанског не знамо ништа. Но, да је кнегиња видела мермерни трон у јужној певници и била упућена у програм слика на површинама прекопута и око њега у то не треба сумњати. Постојање нарочитог разлога могло би, уосталом, бити и објашњење за усамљеност решења са југозападног ступца љубостињског храма у уметности Моравске Србије.

* * *

Ликовна грађа о престолу Симеона Немање, коју смо на претходним страницама приказали и покушали да објаснимо, не може се по својим документарним вредностима ставити у исту раван. Чињеница да се неки од примера прибрајају с потешкоћама међу изворе о престолу Симеона Немање не доводи у питање тумачење у целини: предложени закључци не губе на снази чак и ако у обзир узмемо само Сабор Симеона Немање и краља Милутина из пећке цркве Св. Димитрија, односно лик светог Симеона, господина српског и мироточца уз „краљевски престо“ у Дечанима. У сенци сумње и даље остају најзанимљивије етапе у историји појаве: то се мање односи на време уобличавања разматраних образаца него на време укључивања једног од њих у репертоар званичне уметности Лазаревића. Да се ради о појави дугог трајања не треба сумњати, бар што се идејне потке тиче: скоро век и по, низ Немањића, Урош I, Драгутин, Милутин и Душан, доцније и Лазаревићи, позивају се на оснивача династије и мањкавости на плану легитимитета надокнађују тако што Немањин благослов противстављају начелима наслеђивања. И само се по себи разуме да разликовање извора прве од оних из друге групе није уступак класификацији. Прикази сабора из Сопоћана, Ђурђевих ступова и Св. Димитрија засновани су на широко прихваћеном поистовећивању инвеституре владара и устоличења и имају ослонац у Доментијановом делу, пре свега у његовом опису ступања у моћ Стефана Немањића, док се примери из Дечана, Св. Апостола у Пећи и Љубостиње везују за она места у књижевној грађи која изједначавају сто српских владара с престолом Симеона Немање независно од ритуалног и историјског контекста. Неспорно је исто тако да иконографи у уобличавању разматраних решења писане изворе имају у виду првенствено као оријентир. Стварни узор за њих су обрасци званичне уметности византијске сфере утицаја. У изједначавању престола српских владара и престола светог Симеона између писаних и иконографских извора, у сваком случају, нема разлике. Ритуална, правна и идеолошка потка појаве престола у сценама устоличења, положај првог уживаоца права на престо изнад трона, титула господин, можда и квалификатив ктитор – све су то средства идеолошке то-

[165] Ђ. Трифуновић, *Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и косовском боју*, Крушевац 1968, 47, 53, нап. 80; Б. И. Бојовић, *op. cit.*, 245–272 (са литературом).

[166] Б. Живковић, *Раваница. Цртежи фресака*, Београд 1990, VI– Наос, западни простор, 23, 31. Последњих деценија је ктиторска композиција из Раванице у више наврата и без оправданих разлога хронолошки одвајана од живописа осталог дела храма. Cf. Б. Цветковић, *Нови прилози проучавању ктиторске композиције у Раваници,* Саопштења XXVI (1994), 37–51 (са исцрпним прегледом ранијих мишљења и неодрживим закључцима). Да су породични и ктиторски портрет кнеза Лазара и лик светог Симеона, настали истовремено када и сав остали фреско украс у храму, са изузетком куполе, показује М. Радујко, *Копорин*, 193-194, нап. 493-502.

[167] О идејној повезаности ктиторског портрета и ликова око њега, посебно св. Варлаама, св. Јоасафа и св. Симеона, v. М. Радујко, *op. cit.*, 185–189 (са литературом).

[168] Бојовић, *op. cit.*, 245–272, нарочито стр. 267–271.

[169] П. Ивић – М. Грковић, *op. cit.*, 280–282.

лике чија функција у склопу у којем се јављају не оставља сумњу да је свети Симеон схватан као идеални титулар престола српских владара, на начин на који га тумече Доментијан, Теодосије или Данило II.

* * *

О унутрашњем смислу разматране појаве и механизму који је подстакао њен настанак и трајање доста је тога, различитим поводом и у више наврата, већ казано. Пре него што ово излагање приведемо крају, потребно је та опажања повезати у целину и наћи одговоре на још нека питања. Нарочито је важно утврдити: шта је „престо светог Симеона" одиста био, инсигнија, апстракција или и једно и друго, на који се начин у њему преламају појам престола и култ Симеона Немање, напослетку где су корени ове појаве и шта то српски пример у односу на европске паралеле чини особеним.

На почетку смо као спољни оквир излагања у овом раду назначили процес јачања трансперсоналне концепције монархијске моћи и изграђивања апстрактних представа о владару, династији и држави. Овде је потребно посебно подвући да политичка „теорија" средњег века у настојању да учврсти ауторитет монархије посеже, с једне стране, за нормама приватног права, због чега династију уздиже у сферу надличне заједнице, кадре да обезбеди трајност политичког тела, а с друге, за правним фикцијама у којима владар светитељ или инсигнија преузимају улогу субјекта права, установе коју оличавају. „Престо Симеона Немање", осмотрен са те стране, типична је појава свог времена. Наведена места из Доментијана, Теодосија и Данила II или слике из Сопоћана, Ђурђевих Ступова и Св. Димитрија представљају персонализовани израз надличне природе породичне власти. Немања је, да употребимо израз Ернста Канторовича, утеловљено наслеђе, супстанца и гаранција континуитета. Кад ниједан владар не влада он влада. Што је још важније, успињање неке личности на трон праотаца не укључује само припадност династији него и санкцију, благослов Симеона Немање. Подстицаји за настанак и дуго трајање схватања о столу и благослову светог Симеона били су двојаки. На једној страни, тежња за религиозним уздизањем Немањића и за тумачењем владајуће династије као политичког тела у чијем трајању није могућ дисконтинуитет, а на другој, потреба да се начело провиденцијалног, Божијег избора стави у службу унутардинастичких, политичких обрачуна, с тим и релативизације политичких и правних начела наслеђивања. И у Дечанима, Св. Апостолима из Пећи и Љубостињи Немања је оличење надличног аспекта моћи, у сва три случаја у династичком значењу речи, само што је ту до изражаја дошла и његова улога у уздизању суверенитета државе, отуда и у оличавању монархије у ширем смислу, као заједнице која правно и својом трајношћу надилази и појединца и породицу. Настојање да се улога оснивача династије и државе у исказивању континуитета и легитимитета заснује институционално и историјски јесте разлог што престо, уз благослов Симеона Немање, постаје незаобилазно средство у служби схватања о којем је реч. На сабору у Расу видљиви знак преноса легитимне моћи, престо је у време Немањиних наследника не само симбол прерогатива које је Немања, устоличавајући сина, завештао Стефановим потомцима него и окосница, средишњи појам континуитета Рашке великих жупана и Србије краљева и царева. У позном средњем веку, чини се по свему, и континуитета државе Немањића и државе Лазаревића. Упркос променама личности или породице на челу државе, било да су се оне догађале на легалан начин или насилно, престо је у добром делу овог раздобља персонификација власти коју Бог даје Немањи. Последња чињеница, један од кључних извора династичког мистицизма средњег века, показује јасније но било шта друго да личност привременог титулара моћи, иако пада у сенку трајног сопственика прерогатива на власт, није у истицању схватања о престолу Симеона Немање губила на значају. Везивање престола за првог титулара не подразумева тек уздизање установе владара у светлу религиозног и политичког ауторитета Стефана Немање него и уверење да моћ привременог власника трона има за основу уговор између Немање и Бога. Непосредни суверенитет над Србијом припада Богу с тим што је његова конкретизација поверена Немањи и Немањиним наследницима на „столу" Србије, а држави и народу додељена улога средства у остваривању божанског плана. Значај који у формулисању овог схватања припада концепту првог монарха не може се пренагласити. У науци су као носиоци политичких идеја у култу првог српског светитеља с разлогом означени изрази који Немању тумаче као оснивача државе и династије.[170] Остало је, међутим, недовољно истакнуто да ови изрази, у првом реду синтагме какве су „први господин", „први владика", „први пастир", „први началник", „први и свети владар" или „бивши први владар" укључују нарочиту идеолошко-правну нијансу значења. У складу са традицијом примљеном дакако преко библијског канона, први монарх није зачетник установе у историјском значењу речи чак и кад је одиста био први титулар него Божји изабраник, провиденцијално изабрани поглавар, чији уговор са Богом представља сакрални извор суверенитета државе, и трајни сопственик прерогатива на власт. Резултат настојања да се надокнади недостатак теоријске свести о правном субјективитету државе, односно да се њен суверенитет заснује на начелу *Dei gratia*, ова конструкција у нашем случају сједињује два кључна чиниоца династичке мисли: легитимитет изведен по основу учешћа у праву на власт дате првом титулару од Господа Господара и по основу патримонијалног начела, владарског порекла оснивача куће.

Захваљујући улози коју има у оличавању суверенитета и вишњег ауторитета моћи владаоца, инсигнија је и током средњег века и у прехришћанско време важан инструмент политичке идеологије. У културама младих народа Европе кључни појам ексусиолошке мисли позајмљен из области инсигнологије била је круна. Поменули смо такође да ни престо у сфери симболизације апстрактних појмова и установа није за круном битно заостајао.[171] За излагање које следи нарочит значај има околност да снага апстрактног појма по правилу почива на штовању, не ретко и на магијској моћи реалне инси-

[170] Б. И. Бојовић, *op. cit.*, passim (са литературом). За синтетички осврт на питање у целини v. и поглавље *Немања као оснивач династије* у књизи С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, 100–110, et passim.

[171] P. E. Schramm, *Herrshaftszeichen und Staatssymbolik*, III/1, 316–364; III/2, 377–417; III/3, 731–734; idem, *Lo stato*, 155–168 et passim; idem, *Il simbolismo*, 260-266; F. Kern, *Gottesgnadentum und Widerstandsrecht in früheren Mittelalter*, Darmstadt 1962, 9–12; А. Соловјев, *Појам државе*, 79, 92.

гније.[172] Није прилика за шири осврт на ово питање. Што се прехришћанских извора тиче, довољно је рећи да трон умрлог владара на Блиском и Средњем истоку, као год и у Грчкој и Риму, представља амблем владарске суверености, чак култно жариште краљеве моћи.[173] Сасвим одређену инсигнију као предмет штовања и извор легитимитета срећемо и на Западу средњег века, у Немачкој, Каталонији или Енглеској.[174] У Немачкој је то камени трон Карла Великог, из дворске капеле у Ахену, овенчан ауторитетом симбола (*signum*) државе. Његовом угледу допринели су колико значај који је посвећеном творцу западне империје дат у идеологији Светог римског царства, толико улога Карловог трона у церемонијалној предаји суверенитета. Заузимање места на овом престолу још за Отона I постаје неопходни *coroboratio* легитимитета немачких императора.[175] Ступајући у моћ, владари Немањићи су, слично Каролинзима и Салијевцима, ступали у посед прерогатива које је Бог дао оснивачу државе, односно династије. Упорно тумачење сабора у Расу као чина у којем је Немања божанску харизму завештао потомцима, такође и чињеница да се у изворима ови прерогативи помињу као „престо (Немањине) владавине“,[176] а Немањићи као сапрестолници утемељитеља династије, дају нам право да израз „престо светог Симеона“ употребимо као технички термин. Расположиви извори, међутим, не указују на могућност да је какво седиште, поготову не *archisolium regni* везан за име Стефана Немање, служило као *Coronation Chair* српских владара. Као извор легитимитета, Доментијан изриком означава благослов светог Симеона. Разложно је зато „престо светог Симеона“ тумачити *in abstracto*, као идеолошки појам.[177] Његов смисао лежи у провиденцијалним прерогативима датим светом оснивачу државе и династије, које Немањини наследници сматрају извором легитимитета личне и трајања породичне власти. И „Богомсабрани сабор“ Симеона Немање и краља Милутина, упркос унутардинастичкој интенцији, подразумева у првом реду харизму родоначелника куће и утемељитеља државе. Околност да се у изворима као исходиште законитости не помиње Немањин престо него његов благослов, уза све то, не значи да престо инсигнија у исказивању схватања о утеловљеном наслеђу нема никакву улогу. У Дечанима, Светим Апостолима у Пећи и Љубостињи црквени престо српских владара изједначен је с престолом првог титулара. У првом, лако могућно и у другом споменику оснивач државе је већ у натпису означен као сопственик прерогатива на власт у Србији док положај Немањине фигуре у односу на трон, независно од разлика у поједностима, представља дословну потврду улоге коју инсигнија има у исказивању схватања сажетог у титули. Црквени престо, разуме се, није исто што и *archisolium regni* или *Coronation Chair*; погрешно би зато било у овим примерима тражити одговор на питање да ли је Србија познавала конститутивну концепцију престола, трон снабдевен способношћу да сам легитимише владаоца, какав познају Немачка или Енглеска. Сличност са Западом, ма колико упадљива, формалне је природе. У Дечанима, Светим Апостолима и Љубостињи престо је тек симбол, оличење прерогатива првог монарха. Сагласно схватањима изложеним у писаним изворима XIII и XIV века, Немања је идеални титулар српског „стола“, а владар на престолу испод или прекопута њега привремени носилац права датих светом Симеону, Немањин сапрестолник.

У приликама под којима је појам престо Стефана Немање настао нема ничег нејасног: за великих жупана трон је главна инсигнија поглавара Рашке; на церемонији примопредаје власти из 1196. он је знак политичког легитимитета новог владаоца; утицај инаугурационог обреда на ексусиолошку мисао разлог је што већ у XII веку важи као топос владарске идеологије а грађење династичког легитимитета и суверенитета државе на харизми зачетника лозе што седамдесетих година XIII столећа постаје симбол благослова светог Симеона. У очи једино пада да се појавио сразмерно касно, више од пола века после надличног чиниоца у појму престо и династичког у култу првог српског светитеља, али ни то не изазива подозрење. Династичка мисао, у виду у којем се обично помиње, настаје такође у време краља Уроша I.[178] Зна се, сем тога, да је ова епоха и иначе склона увођењу нових појмова инсигнолошког порекла у владарску идеологију.[179] Намеће се закључак да је изједначавање трона српских владара са престолом светог Симеона подстакнуто и да се развило у складу са захтевима службене мисли Србије XIII века, у првом реду династичке идеологије Немањића. Пресудна улога ужег историјског контекста разлог је због којег се избор збивања на европској сцени као оквира за излагање у овом раду може учинити излишним. Но, стварно није тако. Утицај старих, по правилу прехришћанских образаца, модела на којима почива идеолошка употреба трона, у средњем веку је такав да се ниједна локална појава не може сасвим издвојити из ширег оквира. Ми смо се досад трудили да у разматраном схватању откријемо пре свега сопствена, српска обележја, али је већ из онога што смо рекли успут, понајпре у осврту на његову функцију, јасно да се „престо светог Симеона“ не може посматрати само као српски улог у општу историју трона него да он овом фонду много шта дугује. Компоненте које га одређују и начин на који се он излаже у писаним и ликовним изворима – све га то представља као појаву дубоких корена. У потрази за изворима са којих су се творци појма напајали, у виду

[172] V., нпр., Kantorowicz, *op. cit.* (нап. 2), 880–883; P. E. Schramm, *Herrshaftszeichen und Staatssymbolik*, III/1, 316–364; III/2, 377–417; III/3, 731–734; idem, *Lo stato,* 155–168 et passim.

[173] A. Hultgard, *op. cit.* (нап. 103), 1–18, passim; R. Kuntzmann, *Le Trône de Dieu dans l'Oeuvre de Chroniste*, in: *Le Trône de Dieu*, 19–27; S. Tengstrom, *Les visions prophetiques du trône de Dieu et leur arriere–plan dans l'Ancien Testament*, ibid., 28–100; H. Rouillard, *Royaute celeste et royaute terreste en I R 22*, ibid., 100–107; cf. такође H.-J. Kraus, *Theology of the Psalms*, transl. K. Crim, Minneapolis 1986, 111 sq (пажњу на ову студију скренуо ми је и био љубазан да ми је уступи колега Бодин Вуксан због чега му топло захваљујем); Ch. Picard, *op. cit.* (нап. 103), passim.

[174] P. E. Schramm, *Herrshaftszeichen und Staatssymbolik*, I–III, passim; C. Graham, *Ceremonial and Commemorative Chairs*, 1–14, 32–54, 110–126.

[175] Schramm, *Herrshaftszeichen und Staatssymbolik*, III/1, 316–335; idem, *Lo stato*, 158–159, et passim; idem, *Il simbolismo*, 260-266.

[176] *Списи светог Саве*, I, 157.

[177] У овом правцу размишља и С. Марјановић–Душанић, *Владарске инсигније*, 156, с тим што сматра да је посреди „метафорични престо, видљиви израз државне власти уопште“, израз мисли „о Немањи као родоначелнику српске владарске куће“.

[178] Eadem, *Владарска идеологија*, 100–118 (са изворима и литературом).

[179] Eadem, *Владарске инсигније*, 126–127 .

се морају имати два поља зрачења на службену мисао Србије средњег века.

1. Схватање престола као објекта који сведочи о јединственој позицији владаоца враћа нас најранијим цивилизацијама.[180] И надлични аспект у апстрактном садржају трона, отуда и везивање овог симбола власти за одређену особу, спада међу појаве дугог трајања. На то указује понешто од онога што смо досад навели, али и много шта друго што знамо о престолу средњег и старог века. Династичке компоненте појам престола није лишен ни у Старом завету ни у грчко-римском свету.[181] Израз трон Давидов понавља се још у јеванђељу као синоним за државу основану у јеврејском народу на темељу обећања која је Бог дао краљу Давиду.[182] Није прилика за подсећање на генезу поменутог преплитања трона и култа умрлог владаоца. Нужно је једино рећи да престо утемељитеља установе, било да се ради о држави, цркви или династији, у истицању легитимитета наследника и ауторитета установе и у антици и у средњем веку игра важну улогу. „Мојсијева катедра", из јеванђеља по Матеју (22, 2), симбол је идеалног наслеђа првог поглавара јеврејског народа, на којем „књижевници" и „фарисеји" темеље доктрину о континуитету Мојсијевог закона.[183] Из истих разлога се и седишта месних цркава називају катедрама прелата, по правилу оних који су први стајали на њиховом челу: *Cathedra Petri*, *Cathedra Jacobi*, *Cathedra sancti Marci* или, у нас, „престо светог Саве".[184] Ни историја владарске инсигније средњег века не оскудева примерима ове врсте. На Западу, поред престола Карла Великог, срећемо изразе Дагобертов или трон Едварда III, на Истоку се престо ромејских царева назива каткад престолом оснивача Царства, Константина Великог.[185] Поставља се питање: да ли и у којој мери наслеђе Блиског истока старог века и средњовековне Европе утиче на појаву схватања о којем је овде реч? Није вероватно да се настанак појма престо Стефана Немање одвијао без подстицаја са стране. Искуство хришћанских, преко њих и прехришћанских цивилизација прати се у политичкој мисли и владарској идеологији колико у култури и уметности Србије. О путевима којима су ти подстицаји доспели у Србију није могућ докраја одређен суд. У дворски ритуал Рашке обред устоличења преузет је из Цариграда[186] но сама Византија мало шта познаје од онога што смо издвојили као одлике „престола светог Симеона". Иако исто привилегија „првог" титулара, „престо Константина Великог" тек је средство реторичког уздизања првог хришћанског цара као родоначелника ромејских императора. У проучавањима штовања Симеона Немање паралела се најчешће повлачи с култом светог краља Стефана, оснивача и првог хришћанског владара суседне Угарске. Са становишта наше теме, ово поређење има смисла утолико више што је и у Угарској појам врховне власти везан за инсигнију, за круну светог Стефана. „Престо светог Симеона" и круна краља Стефана имају за језгро исту, надличну димензију моћи. Не сме се, уза све то, превидети да круна светог Стефана укључује правни и магијско-симболички чинилац, типичан за западно схватање инсигније.[187] У закључку ваља рећи да „престо светог Симеона" носи печат географског положаја Србије, изложене утицајима обеју хришћанских цивилизација: као што у инсигнолошкој равни не излази из оквира схватања типичног за Исток, стављање трона у службу династичке идеологије и култа владара светитеља има изворе у култури младих народа Европе. То што Србија, супротно Угарској, за основу ексусиолошких пројекција узима појам престола, последица је околности да Немања није био краљ и не доводи у питање могућност да су утицај на људе око Уроша I имала баш зрачења примљена од северног суседа.

2. Од будућих истраживања ваља очекивати да у освртима на везивање трона за умрлог владаоца више пажње посвете религиозним изворима. Из онога што сада знамо, и мимо исхода тих проучавања, произлази да „престо светог Симеона" много шта дугује старозаветном и црквеном наслеђу. Ни Давидов трон ни Мојсијева столица нису инсигније него идеолошко-правне апстракције.[188] Њихова улога у легитимисању права наследника почива такође на споразуму „првог" титулара и Бога. На утицај Старог завета, кад је наша тема посреди, одређено указује и рецепција обреда обављеног на сабору у Расу. Ако у кругу појава овог типа треба тражити образац који су творци схватања о престолу српских владара као престолу Стефана Немање непосредно држали пред очима онда се првенствено треба окренути црквеној традицији. Писана, добрим делом и ликовна грађа, показују више сродности са наслеђем цркве него с било којим од поменутих извора из сфере владарске идеологије и владарске иконографије. Настојећи да *sedem apostolicum* одвоји од личности прелата, црквено право рано је изградило схватање о оснивачу катедре правном лицу, отуда и трајном сопственику прерогатива на престо.[189] Термини које у одређењу разматраног појма користе српски писци црквеног су порекла. Попут зачетника месних цркава, Немања је „првопрестолник" а прејемници црквених седишта, попут Немањиних наследника, „настолници" оснивача катедре. На зависност од праксе неговане у окриљу цркве указује и програм слика уз престо у Дечанима, Пећи и Љубостињи. Истицање оснивача катедре изнад или наспрам седишта локалног прелата, опште место епископске иконографије, потврђено на Западу и Истоку,

[180] J. Auboyer, *op. cit.* (нап. 139), passim.

[181] A. Hultgard, *op. cit.*, passim, нарочито 14 sq; R. Kuntzmann, *op. cit.*, 23–26; Ch. Picard, *op. cit.*, passim, нарочито стр. 8–9 (сви са старијом литературом).

[182] R. Kuntzmann, *op. cit.*

[183] M. Maccarrone, *op. cit.* (нап. 48), 151–154 (са исцрпним прегледом старије литературе и освртом на погрешна тумачења овог места код Матеја).

[184] Литература је сразмерно обимна. За ову прилику издвајам: H. Marot, *op. cit.* (нап. 49), passim, нарочито поглавље *Les sièges apostoliques* (стр. 579–583) и В. J. Ђурић, *„Престо светога Саве"*, 99–104.

[185] P. E. Schramm, *Herrshaftszeichen und Staatssymbolik*, III/1, 316–335; idem, *Lo stato*, 158–159, et passim; idem, *Il simbolismo*, 260-263, et passim; M. Weinberger, *The Chair of Dagobert*, in: *Essays in memory of Karl Lehmann*, New York 1964, 375–382; R. Foltz, *Tradition hagiographique et culte de Saint Dagobert, roi Francs*, Le Moyen Age 69 (4. ser., t. VIII) (Bruxelles 1963), 17–34; C. Graham, *op. cit.* За Византију v. H. Hunger, *Reich der neuen Mitte. Der christliche Geist der byzantinischen Kultur*, Graz–Wien–Köln 1965, 70.

[186] М. Радујко, *Устоличење.*

[187] K. Eszlary, *Histoire des institutions publiques hongroises*, Paris 1959, I, 98–106; II, 7–15, 50–58 (са изворима и литературом). V. и текстове Ф. Хартинга (F. Harting) и J. Добовског (J. Dobowski), in: *Corona regni* (нап. 4), 1–70, 399–549.

[188] R. Kuntzmann, *op. cit.*; M. Maccarrone, *op. cit.*, 151–154.

[189] W. Ullmann, *op. cit.* (нап. 40); А. Соловјев, *Појам државе*, 74.

као и у Србији, није ни једини ни главни разлог што се лик „првопрестолника“ јавља и у програму трона световног поглавара. Никако, међутим, неће бити случајна околност да примери из српских цркава у владарској уметности средњег века немају паралелу. У трагању за изворима појаве о којој је реч ништа није у тој мери важно као околност да су на руку учвршћивању и истрајавању схватања о престолу српских владара као престолу оснивача државе и династије ишле прилике у самој Српској цркви. Уздизање ауторитета установе, седишта Аутокефалне архиепископије колико и Српске цркве у целини, уз помоћ истог овог обрасца исказано у више пута поменутом појму престо светог Саве, дало је тон и црквеној идеологији Србије средњег века.[190] Хронологија данас расположивих извора искључује могућност да је култ првог поглавара Српске цркве непосредно утицао на појаву „престола светог Симеона“, али нема сумње да се два појма у најмању руку зачињу у исто време и развијају напоредо. Остављајући по страни добро позната и често навођена места из дела архиепископа Данила II,[191] везана уосталом за доцнију историју реченог питања, поменимо да се у Животу светог Саве из пера умног Доментијана, зачетника историографског паралелизма у култу првих српских светитеља, престо поглавара српске цркве са престолом светог Саве поистовећује на исти начин, у терминима уз помоћ којих се излаже схватање о престолу светог Симеона. Сабор у Жичи на коме се Сава одрекао престола и у власт увео наследника, архиепископа Арсенија, приказан је у основи истоветно сабору у Расу. Новог архијереја устоличава сам Сава; вршећи овај чин, архиепископ у одступању за престо Српске цркве употребљава израз „престо мој“ (**на прѣстолѣ своемь**).[192] И први изричит помен „престола светог Саве“ срећемо код Доментијана. Подсећајући на прилике у којима је стварао, обдарени мистик на крају списа каже између осталог да за настанка његовог Живота „**сего прѣосвештенааго кирь Савы прѣстоль прьдрьжештоу**“ богоносни отац наш, други архиепископ преосвећени Арсеније.[193] У науци се Доментијанови Животи све одређеније описују и као идеолошка рецепција култа светог Симеона и светог Саве.[194] „Свештена двојица“ за њега су, с једне стране знак божанске милости указане држави, тј. потврда ступања Срба у сакралну историју, а са друге виши израз симфоније црквене и световне власти. С тим у складу се и везивање престола поглавара цркве и државе за личности Симеона и Саве може сматрати формом институционализације идеолошког чиниоца у култу двојице светитеља. Доментијану не припада заслуга само зато што је речено схватање увео у службену мисао; он га је учинио средством за доказивање институционалног паралелизма и извором суштинске повезаности цркве и државе. Уколико је претпоставка изложена поводом сликарства у Св. Апостолима оправдана, решење из певница главног храма Пећке патријаршије представљало би непосредни иконографски израз први пут код Доментијана исказаног схватања о оснивачима цркве и државе као трајним сопственицима прерогатива на престо владара и првог архијереја, отуда и изворима ауторитета, сакралног и династичког, главних установа друштва у Србији средњег века.

[190] В. Ј. Ђурић, „*Престо светога Саве*“, 99, 106; Д. Кашић, *op. cit.*, passim.

[191] Cf. радове наведене у претходној напомени, поготову чланак Д. Кашића, у коме је сабрана већина ових места.

[192] *Живот светога Симеуна и светога Саве од Доментијана*, 295–296.

[193] Ibid., 345.

[194] Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1980, 159; Б. И. Бојовић, *op. cit.*, 81-120.

“Saint Simeon’s Throne”

Milan Radujko

The power of the personality of Stefan Nemanja and the significance of his work left a very deep mark in the conscience of medieval Serbian people. In official thinking which was formed during the time of his successors, he was the personality in which history and metahistory (state, nation, dynasty) had their beginnings and source. Soon after his death he was proclaimed as a saint, his cult became the framework for the sacralization of the monarchy and dynasty, his grave was a visible sign of the eternity of those institutions, and he, himself, the “first monarch”, founder and protector of the state and dynasty. “St. Symeon’s Throne”, i.e. the connection of legitimacy of power with the name of Symeon Nemanja, is just one in a whole range of perceptions regarding Nemanja as the “first monarch”. The formation of this concept precedes parallel with the development of the cult of St. Symeon. In its final appearance, the “throne of Saint Symeon” becomes a carrier of the institutional aspect of dynastic thinking, and one event, the state council held in 1196. in Ras when Nemanja gave his power to his son and successor Stefan, becomes the framework for the expression of the idea of the throne of the Nemanjid dynasty as a permanent property of its first titular.

The key role in the process of forming the concept of the dynastic aspect of the throne was played by the writer Domentian and by his benefactor, King Uroš I. According to Domentian, Nemanja had been the eternal ruler of the Serbian “fatherland” like the popular rulers and great kings of the Old Testament, and his successors, similar to the descendants of Isaac, Jacob or David, were tenants of the right to power which was given by God to the founder of the dynasty and state. The throne was in the focus of Domentian’s idea. At the council held in Ras, as the visible sign of the transmission of legitimate power, the throne had been, for him, the personification of the power given to Nemanja by God and the symbol of the prerogatives that Nemanja had bequeathed to Stefan. Considering as his task to theoretically justify the conversion from patrimony to dynasty, Domentijan relies on two crucial aspects in his explanation of legitimacy of the Nemanjid dynasty. Similar to the rulers of the Old Testament, Nemanja in Ras does not bequeath his throne only to his son, but to his successors in general, “until the end of time”, as the writer says. It is even more important to emphasize that the ascent of someone to the throne of his forefathers includes not only belonging to the dynasty, but also the according the “blessing” of St. Symeon. In relating the merits of Uroš I for the creation of *The Life of Symeon Nemanja*, Domentian in a note written at the end of his work states that it was written while the “Great and High” King “held the throne of his grandfather and his father with the blessing of St. Symeon” (**по благословению светаага Симеона прѣдрьжештоу юмоу прѣстоль дѣдинь и отьчинь**). The intention to strengthen the charisma of the founder of the dynasty in the field of successive power had, as a result, a whole range of expressions in which the throne of Serbian rulers was called “St. Symeon’s Throne” (**прѣстоль светаго симеона**) and kings of the Nemanjid dynasty “co-holders of the throne”, i.e. “co-rulers” with St. Symeon. This phenomenon could be followed in written sources until the middle of the 14th century. Just as an example we will mention one part in Domentian’s work where he, relying on the terminological heritage of medieval literature and church law, states that the future king, Stefan the First-Crowned, is “co-holder of the throne of St. Symeon” (**сьпрѣстольникь светаго Симеона**).

Our knowledge concerning the duration of the concept of the throne of Symeon Nemanja from the end of the third quarter of the 13th until the beginning of the 15th century is primarily based on the rulers’ iconography. The pictorial testimonies, which are the subject of our paper, could be divided into two groups based on their origin:

1. Representations of “Serbian State Councils” (“The Council of Symeon Nemanja” in the narthex of Sopoćani, around 1265; the enthroning of Stefan Nemanjić, Uroš I, Dragutin and the Council in Deževo from 1282, when king Dragutin gave the throne to his brother Milutin – the four enthronements painted on the vault of the “Chapel of King Dragutin” in the monastery of Djurdjevi Stupovi, 1283-1285; “The Council convoked by God of St. Symeon Nemanja and his grandson saint king Uroš II”, i.e. the Council of St. Symeon Nemanja and King Milutin, from the vault of the western bay of St. Demetrios church in the Patriarchate of Peć), whose subject is the enthroning of the great *župans* and kings from the Nemanjid dynasty.

2. The program of representations connected with the church throne of the Serbian rulers (at Dečani, around 1343, St. Apostles church in the Patriarchate of Peć, the end of the fourth decade of the 14th century and Ljubostinja, 1402–1405), where the figure of St. Symeon could be seen emphasized right beside the church throne of the Serbian rulers or just opposite it.

There is no difference between written and iconographical sources in equating the throne of the Serbian rulers with the throne of St. Symeon. The ritual and legal basis of the appearance of the throne in the enthroning scenes and the position over the throne of its first claimant, present the means of ideological topics, whose contextual function does not allow any doubt that St. Symeon had been seen as the ideal holder of the throne of the Serbian rulers. Differentiation between the sources from the first and second group does not represent a concession to the classification. Representations of the councils from Sopoćani, Djurdjevi Stupovi and the church of St. Demetrios were based on the widely accepted identification of investiture of the ruler with the enthroning and were based on Domentian’s work in his description of Stefan Nemanjić assuming power, while the examples from Dečani, St. Apostles in Peć and Ljubostinja are related to those areas unconnected with the ritualistic or historical context which equate the throne of the Serbian rulers with the throne of St. Symeon. It is also quite clear that the painters took the written sources as an orientation. Their real inspiration were the iconographical models of the official art within the Byzantine sphere of influence. Great attention has been paid in this paper to the analysis of the individual depictions. We will mention here only that in King’s Dragutin chapel, where there exist a reminiscence of the direct line of succession from Nemanja to the actual ruler, the ritual performed at the Council in Ras was interpreted as the initial act, the statehood and the legal base of legitimacy and duration of the dynasty, while in St. Demetrios, where Nemanja enthrones his great-grandchild (Milutin) more than eight decades after his death (in 1199), the forefather’s blessing was interpreted as the providential confirmation of the personal legitimacy of the new ruler as well as of the legitimacy of a particular branch of the family tree.

In the final part of this paper, in the synthetic survey, attention has been paid to the ideological-political function of the concept of the “Throne of St. Symeon” and to its theoretical principle and place among similar phenomena in the history of medieval Europe. The stimuli for the creation and the long duration of the appreciation of throne of St. Symeon was twofold. First, the intention existed for the quasi-religious ascent of the Nemanjid dynasty and for the interpretation of the ruling dynasty to be established as a political body in which there could be no discontinuation. Secondly, there was a need to place the principle of God’s providential choice in the service of political settlements within the dynasty, and along with that, also to ser-

ve in the relativisation of the political and legal principles of succession. From the point of view of the history of ideas and insigniology, the "throne of St. Symeon" is a typical phenomenon of its time. In the effort to strengthen the transpersonal concept of monarchial power and to build the abstract idea regarding the ruler, dynasty and state, the political "theory" of the Middle Ages reaches, on one side, for the norms of private law, which is why the dynasty is lifted into the sphere of a suprapersonal community and is able to provide the duration of the political body, and on the other side, it reaches for legal fictions in which ruler saint or insignia take on the role of the legal subject, the institution that they represent. In the presentation of similar ideas, the throne had a very important place in the political ideology of a whole range of young nations of Europe, where expressions such as "The Throne of Dagobert", "The Throne of Charlemagne" or "The Throne of Edward III" were used to describe notions of the state, patrimony and dynasty. Certain insignia of this type had the power to invest the ruler and thus to transmit family rights to the successors. Rulers of the Nemanjid dynasty, like those from the Carolingian and Salian dynasties, in taking power, took the prerogatives given by God to the founder of state, i.e. of dynasty. However, available sources does not allow the possibility that any seat, and certainly not any *archisolium regni* connected with the name of Stephen Nemanja, was used as a *Coronation Chair* of the Serbian rulers. In this paper, therefore, the "Throne of St. Symeon" has been interpreted *in abstracto*, as an ideological notion. The author sees its sources in: 1. claims of the dynastical ideas of the Nemanjid family, 2. foreign influences, and 3. reliance upon Old Testament and Church heritage. We are also left with the impression that nothing contributed more to the strengthening and the endurance of the concept of the throne of the Serbian rulers as a throne of the founder of the state and dynasty than the circumstances in the Serbian church itself. The tone of church ideology of medieval Serbian was set, as is well known, primarily by creating the authority of the institution, the see of the Autocephalous Serbian Church, as much as the Serbian church as a whole, on the basis of the concept of the "Throne of St. Sava". The solutions from the decoration of the choirs of the main church of the Patriarchate of Peć, where Sava was depicted opposite the throne of the archbishop of Serbia, and Symeon (probably) was depicted opposite the throne of the secular ruler, would signify direct iconographical representation of the interpretation, first expressed in Domentian`s work, of the founder of the church and the state as permanent owners of the prerogatives to the ruler's and archbishop's throne, and thus as the sources of sacral and dynastical authority of the main institutions of medieval Serbia.

Per la storia dell'icona serba del Vaticano: il rapporto con le vicende della basilica di San Pietro e una sua "replica" seicentesca a Fano

Rosa D'Amico

Agli amici e alla città di Belgrado, che sento sempre vicina

UDK 75.052.033.2.041.5:235.3

A seguito dell'individuazione, presso la Pinacoteca Civica di Fano, di un dipinto seicentesco che riproduce in tutte le sue parti l'antica icona serba donata da Elena d'Angiò al papa, quasi di sicuro il francescano Niccolò IV, nell'ultimo decennio del '200, si è aperta l'opportunità di ripercorrere le vicende della preziosa tavola dei Santi Pietro e Paolo, a partire dalle origini, note alla bibliografia, fino al suo inserimento nel corso dei secoli nella storia e nella cultura della Basilica di San Pietro. A chiudere un cerchio, le possibili motivazioni dell'esecuzione della "copia" e del suo arrivo a Fano. La ricerca vuole costituire un ulteriore contributo all'indagine sugli storici scambi tra Serbia e Italia.

Senza riallacciare i due capi del filo di comunicazione che ha sempre legato due culture così vicine pur nelle naturali differenze, come quella balcanica, e serba, e quella della penisola appenninica, è a volte anche difficile capire fino in fondo tanti poco noti e dispersi frammenti di cultura di varia epoca, e in particolare del Medioevo, presenti in diverse parti d'Italia. Anche la vicenda di alcune significative testimonianze materiali oggi sicuramente collegate a provenienza serba, pervenute per diverse ragioni e in vari periodi nella penisola italiana, conferma quale sia stata in passato, e quale possa essere ancora, la perdita di identità – e lo smarrimento di notizie preziose – dovuta alla interruzione dei contatti tra tali opere e le loro effettive origini. Da sempre legate a forti motivi di devozione, esse hanno infatti perso nel tempo il rapporto con le proprie radici storiche: e pur mantenendo il valore sacrale che ne aveva caratterizzato gli inizi, sono divenute gradualmente qualcosa di diverso.[1] Il loro "percorso" attraverso i secoli riporta chiaramente a quel fenomeno di trasformazione del significato che ha coinvolto anche nelle culture autoctone italiane vari oggetti e dipinti di epoca soprattutto medievale, riferiti genericamente a "remota antichità" e fin alle origini del Cristianesimo, e tanto più ha potuto agire, cancellando la memoria della loro prima provenienza, su testimonianze arrivate da altri luoghi.

Non è ancora del tutto chiaro quante e quali siano in Italia le opere che testimoniano questi antichi "passaggi", non facilmente riconoscibili quando manca il collegamento con precisi dati storici. Tra i casi più interessanti e significativi da questo punto di vista spicca l'icona coi santi Pietro e Paolo conservata nel Tesoro di San Pietro in Vaticano, oggi ampiamente nota, ma ricollegata all'originaria identità e provenienza solo dopo "l'accurato restauro" del 1941, che ha portato a riscoprire, sotto la ridipintura cinquecentesca, l'originale del secolo XIII (Fig. 1).[2]

Solo a partire da quel momento gli studi hanno riconosciuto l'origine serba della tavola, e la sua datazione tardo duecentesca. Ciò ha permesso di approfondire anche l'indagine sull'identità dei personaggi raffigurati nella zona inferiore, dove, al centro, una figura femminile, in veste monacale

---

[1] Particolarmente interessante da questo punto di vista è la storia del reliquiario con il "braccio" di san Giovanni Battista della Cattedrale di Siena, nelle sue fasi più recenti. M. Collareta (in: *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, red. L. Bellosi, Milano 1993, 154) nella scheda sulla preziosa teca costruita dall'orafo senese Francesco d'Antonio, nel secolo XV, per proteggere l'originario reliquiario d'argento con decorazioni in filigrana, ne ricordava l'ultimo proprietario "bizantino", quel Tommaso di Morea, erede degli imperatori paleologhi, da cui passò al papa senese Pio II Piccolomini, che a sua volta lo donò alla Cattedrale senese, e il "bollo" di autenticità, appostovi dal cardinale Bessarione. Manca spesso però in molti studi anche recenti degli storici italiani il riferimento alla origine serba, e alla vicenda precedente, a partire dalla donazione di san Sava al monastero di Žiča ben nota agli studiosi jugoslavi, cf. D. Popović, *Sacrae Reliquiae Spasove Crkve u Žiči*, in: *Manastir Žiča. Zbornik radova*, ed. G. Subotić, Kraljevo 2000, 17–31 (in particolare p. 25–26, e note 67–70), che però, almeno fino a poco tempo fa, potevano studiare l'opera solo in vecchie fotografie. Il trasferimento a Siena da parte di Pio II era avvenuto tra l'altro in un periodo che riproponeva la "riscossa" cristiana contro i Turchi, quando gli oggetti di culto di provenienza "bizantina" acquisivano anche un più elevato valore simbolico. Quel "legame" originario non è stato mantenuto nella successiva storia dell'opera a Siena, quando la reliquia è diventata soprattutto espressione del culto per il Patrono. Delle antiche vicende è rimasto il ricordo della provenienza "greca", ma i due momenti della storia sono spesso restati scollegati tra loro.

[2] Cf. l'importante e rara fotografia dell'icona prima e dopo quell'intervento, realizzato da Pimen Sofronov, "restauratore di icone russe", in: W. F. Volbach, *Die Ikone der Apostelfürsten in St. Peter zu Rom*, OCP VII (1941), 480–496, figg. 2–3. Il "restauro" cinquecentesco era stato affidato, dopo i danni conseguenti al Sacco di Roma del 1527, a un Leonardo da Pistoia ("Liber Sacristiae S. Petri"), che lo portò sicuramente a termine prima del 1535, quando, nell'inventario di San Pietro, viene ricordata l'icona con la nuova cornice, posta a sostituzione della precedente, perduta. L'affidamento a Leonardo pistoiese è così ricordato: *"item dedit eidem magistro Leonardo gratia Pistoriensi, pictori habitandi in banchis' pro clarificandis et resarcim. Capitib. apostolorum tabule antiquissime q. vulgo dicitur Constantini seu b.ti Silvestri iul. Sex.*". L'inventario del 1535 descrive "*...una tabula antiquissima circumdata cornicis argenteis deauratis in capitibus suis cum pluribus parvis imaginibus in superficie et cum imagine infantis tota aurea*". Leonardo da Pistoia trasformò le figure originali, lasciando i nomi in slavo dei due apostoli. Non sappiamo se furono allora, o in precedenza, eliminate le scritte che quasi certamente dovevano identificare i personaggi storici della zona sottostante.



Fig. 1 Vaticano, icona serba con i santi Pietro e Paolo

(riapparsa sotto lo strato del secolo XVI, nel quale era stata trasformata in un uomo barbuto), si inchina a un santo benedicente con le tipiche insegne vescovili dell'Occidente, mentre ai suoi lati due personaggi maschili, entrambi incoronati, levano le mani verso le immagini degli apostoli Pietro e Paolo, contrassegnate rispettivamente dal rotulo e dal libro. Nella donna rappresentata in venerazione del santo, quasi sempre identificato con san Nicola,[3] è stata riconosciuta fin dal Volbach, già nel 1941, la regina di Serbia Elena d'Angiò, moglie di Uroš I, il fondatore di Sopoćani, e madre dei suoi due successori al trono, Dragutin e Milutin, che trovano facile riscontro nelle figure ai suoi lati, contrassegnate entrambe dalla dignità regale.[4]

A seguito dell'individuazione dei protagonisti storici in essa presenti, è stato possibile confermare l'ipotesi che la tavola vaticana sia identificabile con l'unica sopravvissuta icona donata a San Pietro dalla stessa Elena. Legata agli

[3] Cf., ad esempio, Volbach, *op. cit.*, 492; A. M. Ammann, *Die Ikone der Apostelfürsten in St. Peter zu Rom,* OCP VIII (1942), 460; D. Milošević, in: *Srednjovekovna umetnost u Srbiji*, ed. M. Kolarić, Beograd 1969, 47, nr. 32; P. Mijović, in: *Istorija Crne Gore*, II/1, Titograd 1970, 269; G. Babić, in: K. Weitzmann etc., *Le icone*, Milano 1981, 165; J. Radovanović, *Ikonografska istraživanja srpskog slikarstva XIII i XIV veka*, Beograd 1988, 62; S. Petković, in: S. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Beograd 1997², 120; O. Tomić, *Likovi kralja Dragutina u srpskom srednjovekovnom slikarstvu*, Račanski zbornik 3 (Bajina Bašta 1998), 75. In questa direzione va anche il recente testo di Gojko Subotić, fattomi gentilmente avere dall'autore, sulla figura di Elena quale committente a Gradac e nei monasteri, specie francescani, della costa adriatica (in corso di pubblicazione). M. Tatić-Djurić, *Ikona apostola Petra i Pavla u Vatikanu*, Zograf 2 (1967), 14 e n. 40, ritiene, pure, che qui sia molta probabilmente rappresentato S. Nicola, ma non esclude la possibilità che nell' immagine dipinta nelle vesti di un vescovo latino si possa riconoscere anche l'arcivescovo di Bar, il vescovo di Kotor o lo stesso papa Niccolò IV. A. Xyngopoulos, *Icons*, in: *Bizantine art, an European art,* Athens 1964, 267 (nr. 227), e B. Todić, *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*, Beograd 1998, 37, 39, 295, pensano che sia raffigurato presso la regina Elena un "vescovo latino", ovvero uno "sconosciuto santo cattolico".

[4] Per la complessa vicenda critica dell'opera successiva all'anno della riscoperta, si fa particolare riferimento alla più recente scheda di B. Todić (*op. cit.*, 295–296), che ne ricorda i passaggi fondamentali. G. Anichini (*Di un quadro antico nella Basilica Vaticana*, Rivista di archeologia cristiana 18, 1941, 141–149), primo a legare l'esecuzione dell'opera alla storia serba, la riferiva al XII secolo, riconoscendo nelle due figure storiche ai lati Stefano Nemanja e Miroslav suo fratello. A. M. Ammann (*op. cit.*, 457–468) raccontava la lunga attribuzione dell'opera all'epoca di Costantino, e faceva riferimento alla presenza di scritte slave e caratteri che non riteneva possibile ascrivere ad epoca anteriore al 200. Anche per W. F. Volbach (*op. cit.*, 480-496) l'icona, arrivata a Roma intorno al 1300, era basata sulla "memoria" di quella donata da papa Silvestro a Costantino: già questo studioso ne trovava legami con le pitture del monastero serbo di Arilje (fondato da Dragutin intorno al 1290, dopo l'abdicazione a favore di suo fratello Milutin, e decorato di pitture nel 1296). È il Volbach a riconoscere per primo i personaggi storici rappresentati nella tavola. Anche per S. Radojčić (tra l'altro in: idem, *Ikone Srbije i Makedonije*, Beograd 1961, p. VIII) l'icona è vicina agli affreschi di Arilje, e forse in rapporto con le botteghe legate a Dragutin di cui parla l'arcivescovo Danilo: egli vede nella tavola una delle opere testimoni del collegamento tra la cultura occidentale e orientale nell'arte della Serbia del 200. A suo parere nell'icona vaticana sono molto forti i contatti con l'Occidente, non potendovi riscontrare aspetti bizantini nemmeno nella generale distribuzione, ed evidenziando la vicinanza tra questo modulo di rappresentazione e le composizioni occidentali con i donatori. Per lui il parallelo stilistico più vicino è rintracciabile in una icona sinaitica del XIII secolo che Sotiriou "con molte ragioni" collega alle botteghe pugliesi, e sottolinea il probabile collegamento con Kotor, principale porto serbo dell'Adriatico nel XIII secolo: vivo centro d'arte da dove i maestri sono frequentemente entrati all'interno per lavoro: si vedano al proposito le fondazioni di Milutin e Stefano Dečanski, compresa la stessa Dečani. Il possibile legame con un maestro di Arilje o comunque di Kotor e della costa, da lui proposto anche in: idem, *Geschichte der serbischen Kunst von der Anfangen bis zum Ende des Mittelalters*, Berlin 1969, 43, 65–66, viene sostenuto dallo stesso B. Todić (*op. cit.*, 206, 207-208), da S. Ćirković (*I Serbi nel Medioevo*, Milano 1992, 238), dove l'icona vaticana è considerata "un poco più antica dell'icona di Bari donata da Stefano Dečanski", e confermato da P. Mijović (*op. cit.*, 269-270) e G. Babić (*op. cit.*, 165, fig. 162), in cui la tavola è giudicata "probabile opera di un pittore greco della costa serba", educato alla pittura bizantina dell'epoca dei Comneni e in grado di adattare il suo stile per adempiere agli scopi dell'icona e al desiderio dei donatori. Dovendo essere un dono alla chiesa cattolica, è verosimile che Elena avesse scelto un pittore "greco" di Kotor. Per M. Ćorović-Ljubinković, *Les arts mineurs de la Serbie du Moyen Age et Byzance*, in: Corsi di Cultura sull'arte ravennate e bizantina 10 (1963), 147–179, l'opera non ha modello più antico e trova paralleli nelle tarde fondazioni di Milutin – Staro Nagoričino e San Nikita. L. Moretti (in: *Venezia e Bisanzio*, catalogo a cura di I. Furlan etc., Venezia 1974, scheda 75), che giudicava l'icona opera di un "pittore macedone al servizio della Serbia", e la riteneva della fine del '200, facendo presente come fosse stata giudicata anche del IX–X secolo, ricorda come nell'opera sia presente un interesse per il ritratto, proprio più della Serbia che non dell'arte di Costantinopoli, e come la "politica antibizantina di Milutin risentì dell'influenza di sua madre Elena, figlia di Baldovino". Si deve a M. Tatić-Djurić (*Ikona apostola Petra i Pavla*, 11-16) uno studio approfondito sul complesso della tavola, con indagine su iconografia, modelli stilistici e legami con la pittura dei monasteri serbi. Dopo un primo collegamento con gli affreschi di Gradac, la studiosa nel 1984 ne giudicò possibile una datazione tra la monacazione di Elena (1276) e 1282, cf. M. Tatić-Djurić, *Poznate ikone od XII–XVIII veka*, Beograd 1984, p. XIV. Anche per V. Lazarev (*Storia della pittura bizantina*, Milano 1967, 304, 343 nota 126) la mancanza di coordinamento nella distribuzione degli spazi, individuabile nella costruzione dell'icona, richiama ad influenze occidentali. A. Xyngopoulos (*op. cit.*, 267) descrive l'opera ricordando come "the three lay figures are believed to represent Helen, Queen of Serbia, and her two sons Stephen Dragutin and Stephen Urosh II Milutin". La figura di san Pietro viene posta in particolare rapporto con quella corrispondente di san Pietro nella Grande Deisis del Monte Sinai. Notizie sull'icona si trovano anche in alcune guide di Roma. C. Galassi Paluzzi (*San Pietro in Vaticano*, II, Roma 1963, 184) nel descrivere il Tesoro Vaticano ricorda ancora che "nel 1941 un restauro razionale permise di meglio identificare un'icona che si era ritenuto risalisse al tempo di Costantino e poi ai santi Cirillo e Metodio". La tavola è descritta come "icona paleoslava" del XIII secolo, con la presenza della Regina vedova Elena con i figli.

Angioini e ai loro rapporti in Italia, con la "parte guelfa" e con il papa, la regina di Serbia fu sempre giudicata "fedele figlia della chiesa", costituendo certo figura tra le più interessanti per la storia dello Stato duecentesco dei Nemanja e anche dei rapporti politici e culturali tra la sua terra "d'adozione" e l'Occidente, in particolare con l'altra riva adriatica.[5] Non si dimentichi infatti che la moglie di Uroš, pur fedele alla dinastia di cui era entrata a far parte, non aveva mai perso i contatti con il mondo di provenienza, rimanendo ella stessa per tutta la vita tramite e punto di possibile incontro tra le due realtà di cui partecipava. Anche dopo la deposizione del marito nel 1276 continuò ad operare accanto ai figli influenzandone le scelte, e mantenendo autonomo potere su quei territori della Zeta che le erano stati concessi da Dragutin al momento in cui era divenuto re spodestando il padre. Mentre già nello stesso 1276 fondava, nel cuore della Serbia, il monastero ortodosso di Gradac, dove sarebbe stata seppellita nel 1314, Elena sviluppava, specie a partire da quegli anni, anche una forte rete di protezione, lungo le coste del Litorale adriatico, nei riguardi delle chiese cattoliche e in particolare dell'ordine francescano, di cui aiutò le comunità esistenti, incentivando nello stesso tempo la creazione di nuovi monasteri.[6]

Salvo rare eccezioni, gli storici tendono oggi a datare l'esecuzione, e l'invio a Roma, dell'icona di San Pietro in un momento posteriore al 1282: la presenza di Dragutin e Milutin, entrambi incoronati, fa infatti propendere per il suo riferimento al periodo in cui i due fratelli ebbero contemporaneamente la dignità regale sia pur in regioni diversificate del territorio serbo.[7] Va ricordato nello stesso tempo che la tavola è già presente nell'inventario del 1295, citato da Ammann, come parte del Tesoro della Santa Sede, e viene descritta nel 1304 nel Tesoro di Bonifacio VIII ed Innocenzo IV, e poi ancora negli inventari del 1308 e 1310. Tra 1282 e 1295 va dunque situato il momento della donazione, e forse non prima del 1291, quando ancora non è presente nelle citazioni. Tale elemento temporale costituisce ulteriore convalida del suo collegamento con l'epoca di Niccolò IV, l'illuminato francescano che fu papa tra 1288 e 1292 ed ebbe certo approfonditi rapporti con Elena, figura in quegli anni particolarmente influente lungo la costa adriatica balcanica, e tanto strettamente legata all'ordine da cui Niccolò proveniva.

Se Elena volle fare atto di omaggio e sottomissione, o almeno dare un suggerimento nel senso di tale possibilità, richiamandosi, come vedremo, ai modelli stessi dell'iconografia paleocristiana, ciò dovette verificarsi proprio nel momento del suo più stretto rapporto con il Litorale, e con il papa francescano, tra la fine del nono e i primi dell'ultimo decennio del '200.

Non appare strano che, lungo la linea di un contatto, del resto mai interrotto dai Nemanja, spesso in funzione antibizantina, con le dinastie occidentali e con lo stesso Papato, la "devota figlia della Chiesa" abbia inviato un dono prezioso e simbolico, che sottolinea la propria fedeltà e insieme il proprio autonomo potere, proprio al Pontefice legato al rinnovamento francescano e ai contatti con l'Oriente bizantino. Questi aveva tra l'altro assunto il nome del santo più caro alla stessa Elena come alla tradizione dei Nemanja, Nicola, di fronte a cui, nell'icona, ella si inchina, sottinten-

---

[5] Si veda al proposito anche il ricordato recente testo di G. Subotić (nota 3), dove pure l'icona è ritenuta opera di un maestro attivo a Kotor, "mediazione" tra Oriente e Occidente. Anche la figura di san Nicola, in abito talare occidentale, fa capire che all'autore doveva essere nota quella cultura.

Consistenti sono i documenti relativi alle icone donate da Elena alla Basilica di Bari, una delle quali, perduta, raffigurava pure lei e i due figli in venerazione di san Nicola, fatto che richiama, sia pur in un diverso contesto, quella vaticana, cf. M. S. Calò Mariani, *San Nicola nell'arte di Puglia tra XIII e XVIII secolo*, in: *San Nicola da Bari e la sua Basilica – culto, arte, tradizione*, ed. G. Otranto, Milano 1987, 103–105; G. Subotić, *op. cit.* (nota 3). Opere come queste, a parere di S. Ćirković (*op. cit.*, 238), sono prova delle frequenti donazioni di icone, menzionate spesso dalle fonti come oggetti preziosi. G. Babić (*op. cit.*, 165) ricorda le forti spese sostenute da Elena in questo settore, con invio di tavole sia ad altri luoghi, come Bari e il Vaticano, sia alle sue stesse fondazioni, in particolare Gradac. Una delle icone di Gradac fu venerata dal figlio Dragutin tra 1314 e 1315 quando venne sulla tomba di sua madre.

Per San Pietro, ancora C. Galassi Paluzzi (*op. cit.*, 184) ricorda al proposito che molte erano nel Medioevo le icone donate da re, provincie e città, esposte sull'altare maggiore dell'antica Basilica. Pietro Mallio, descrivendo la Basilica sotto il pontificato di Alessandro III, tra 1159 e 1181, faceva riferimento ai numerosi doni, vesti e ornamenti sacri, che i fedeli in visita donavano al Vaticano, di cui un quarto spettava ai Canonici, il resto al Papa (*ibid.*, 405). Importante il fatto qui ricordato che il Tesoro pontificio fosse separato da quello della Chiesa, che restò a Roma anche quando il papa si trasferì ad Avignone. Vengono anche citate le donazioni pervenute al Tesoro in epoca trecentesca, pur se meno frequenti a causa della lontananza del papa. Danni alla consistenza del Tesoro si verificarono nel 1413, quando Ladislao re di Napoli occupò per la seconda volta Roma e trasformò in stalla la Sacrestia di San Pietro. Nel 1430, dopo la ripresa conseguente al ritorno di Martino V, il cardinale Orsini donò grandi ricchezze al Vaticano. Anche il cardinale Bessarione offrì pitture e mosaici. Nel 1527 il Sacco di Roma portò ulteriori danni.

[6] Cf. G. Subotić, *Kraljica Jelena Anžujska — ktitor crkvenih spomenika u Primorju*, Istorijski glasnik 1-2 (Beograd 1958), 131-147. Si veda, con la bibliografia storica, anche il recente testo di G. Subotić (nota 3). Molto importante risulta il fatto che numerose fondazioni francescane promosse da Elena lungo il Litorale (a Kotor e Bar, ma anche a Skadar) siano collegate alla data 1288, o comunque agli anni intorno al 1290, gli stessi che videro Niccolò IV papa.

[7] Per le vicende di quel periodo cf. S. Ćirković, *op. cit.*, 95 sq. Risale al 1268/1270 il matrimonio tra Dragutin e Katalina, figlia di Stefano V, nel 1270 re d'Ungheria. È nel 1271 che, come parente di re, il principe serbo diventa "giovane re". Si crea allora una forte tensione tra lui e il padre, il re Uroš I, che non vuole concedergli un proprio territorio. In conseguenza di ciò, Dragutin lo sconfigge e lo depone. Uroš morirà monaco nel 1277. Dragutin riesce a placare la madre concedendole come sua residenza la Zeta, nell' attuale Montenegro, fino a Scutari. Solo nel 1308 questo possesso di Elena verrà messo in discussione. Proprio nel 1282, dopo cinque anni di regno e varie vicende, Dragutin lascia il trono al fratello, anche se il cambiamento non fu facile come vorrebbero le fonti letterarie: forse il potere era stato ceduto a Milutin in funzione di reggente, per passarlo poi a uno dei figli del fratello. A Dragutin furono comunque assegnate alcune regioni della Serbia occidentale – intorno ad Arilje e Rudnik, e dal 1284 anche la Mačva e parte della Bosnia. Anche lui ebbe pertanto un grande territorio, dopo il 1286 ancora allargato verso Oriente, nelle regioni di Sava e Danubio. Milutin fu ostile ai bizantini, e avviò la campagna in Macedonia con alterne fortune. In quel momento, i due fratelli collaboravano. Nel 1290 è Milutin ad aiutare il fratello nell'allargamento del suo territorio. Ancora nel 1308 un monaco francese elencava in Serbia la presenza di due re: Dragutin, il re di Serbia, e Milutin, il re di Rascia, dando naturalmente la preferenza a Dragutin, in quanto collegato al re ungherese e simpatizzante per i cattolici. La riconciliazione di Milutin con Bisanzio e il suo matrimonio con Simonida, figlia dell'Imperatore bizantino (1299), riaccende dal 1301 al 1311 le ostilità tra i due fratelli. Dragutin fu scarsamente disponibile a trattative con Bisanzio.

È Dragutin a dare alla madre possessi sul litorale – da Scutari a Dubrovnik, Plav e Brnjac sull'Ibar. Non è certa la concessione di qualche zona anche a Milutin. Buoni i suoi rapporti con Dubrovnik, come provano gli accordi nel 1276 e 1281, collegati ai mercati e alle miniere. Nella coalizione di Orvieto nel 1281 Dragutin si era legato con Carlo d'Angiò, Filippo imperatore, il figlio di Baldovino II, e Giovanni I di Tessaglia. Ma i bizantini avevano sconfitto la coalizione e, alla fine del 1281 erano arrivati fino a Lipljan nel Kosovo. All'inizio dell'1282 la caduta da cavallo viene da lui vissuta come castigo di Dio – anche se va vista la possibile valenza agiografica dell'evento. Con il concilio a Deževo Dragutin lasciò il trono al fratello, conservando le terre intorno a Rudnik, Arilje e Uskopje presso Trebinje, città che era sotto sua madre Elena. Nel 1284 allargò i suoi territori e pose la capitale a Belgrado. Nel 1314, dopo la morte di Elena, diventò monaco. Morì nel 1316 e fu sepolto a San Giorgio a Ras. Su Dragutin cf. anche *Istorija srpskog naroda*, I, Beograd 1981, 352-356 (S. Ćirković), 437-448 (Lj. Maksimović), 449-460, 465, 472 (S. Ćirković); S. Ćirković, *Kralj Stefan Dragutin*, Račanski zbornik 3 (1998), 11-20.

dendo con la venerazione verso il santo anche un sottile, e politico, omaggio nei riguardi del papa. Non è strano che ad eseguire un'opera che si voleva significativa per confermare quei legami, Elena abbia chiamato un pittore della "sua" costa: un pittore "greco" ma nutrito anche di conoscenze occidentali come i tanti che in quell'epoca percorrevano le strade del Litorale fino all'interno balcanico. Nell'artista è ormai in genere identificato uno dei maestri attivi a Kotor, o comunque in una delle città litoranee allora sotto il governo di Elena, la cui cultura presentava forti collegamenti anche iconografici con quanto veniva ad esempio proposto contemporaneamente nella vicina Puglia; un artista che poteva magari conoscere, tramite modelli o disegni, anche idee e immagini allora già presenti nella stessa città dei papi in un momento così ricco di scambi con il mondo bizantino. La letteratura recente ritiene comunque impossibile "leggere" l'icona vaticana seguendo la direzione di un'unica e sicura fonte, occidentale o orientale. Essa è infatti composta da un incrocio voluto tra i due mondi, di cui Elena e la cultura del suo tempo si pone in questo caso come punto di riferimento e mediazione. Il dono al papa doveva essere facilmente comprensibile da chi lo riceveva, e doveva far passare un messaggio preciso. Così, in alto nell'icona, compare il busto di Cristo benedicente che, attraverso i fondatori della Chiesa terrena, entra in rapporto con le figure dei Sovrani che vogliono dimostrare la loro fedeltà al cristianesimo e, nel caso di Elena, legata a due diverse interpretazioni della fede in Cristo, anche direttamente al papa, con un "omaggio" al vescovo – San Nicola, patrono dei Nemanja, ma anche di Niccolò IV.[8] Questi, non va dimenticato, dopo essersi nutrito in gioventù della stessa esperienza costantinopolitana, fu, all'epoca del suo pontificato, committente o propugnatore di alcuni tra i più importanti cantieri artistici del tardo Duecento: testimonianze in cui è stata individuata almeno in parte la presenza di possibili suggestioni non solo bizantine, ma anche direttamente balcaniche, sia pur diversamente interpretate. A Roma ad esempio appartengono a quegli anni i mosaici di Jacopo Torriti in Santa Maria Maggiore e i resti, restauratissimi, di quelli nell'abside di San Giovanni in Laterano, come anche il progetto per le "Storie della Vergine" realizzate dal Cavallini in Santa Maria in Trastevere. E ad Assisi risalgono al tempo del suo papato alcune delle più antiche pitture nella navata di San Francesco. Non è un caso, secondo quanto del resto già riconosciuto dal Matthiae, che nella sua "Nascita della Madonna" nel ciclo della chiesa di Trastevere il Cavallini abbia in pratica riproposto in mosaico la medesima composizione del "Bagno del Bambino" realizzata in una delle più naturali versioni bizantine del tema proprio in Serbia, e in quella chiesa di Sopoćani che costituisce una delle più alte testimonianze del momento di più stretti e forti rapporti tra Oriente e Occidente.[9]

Per tema e realizzazione, l'icona vaticana, pur nella sua diversità, potette ben inserirsi fin dal suo arrivo, in quella fervida epoca di scambio, nel contesto della vicenda artistica romana, con le sue tradizioni e leggende, entrando a far parte del patrimonio di immagini che ne costituiva il fondamento "storico", e dialogando con le moderne "trascrizioni" delle antiche sacre reliquie. Con quell'ambiente finì in breve tempo per identificarsi, perdendo i contatti con l'originaria provenienza. Perché – e con ciò ci ricolleghiamo al primo momento della storia dell'icona, quello che precede la riscoperta della sua provenienza serba, e che invece la vede pienamente inserita, nel corso dei secoli, nelle complesse vicende legate all'antica, perduta Basilica di San Pietro – quell'icona era stata tanto abilmente "tradotta" in un linguaggio comprensibile dal destinatario, da finire per avere un posto privilegiato tra le testimonianze attribuite direttamente alla stessa arte romana dei primi secoli cristiani. Nasce infatti quasi subito il lungo "mito" di cui diventa oggetto la tavola, in cui la raffigurazione dei santi Pietro e Paolo è del tutto corrispondente dal punto di vista iconografico alle trascrizioni figurative di un'immagine leggendaria particolarmente importante nella tradizione della città papale: l'icona con la "vera effigie" dei due Fondatori che sarebbe stata mostrata da papa Silvestro all'Imperatore Costantino e che avrebbe portato questi alla conversione e all'erezione della prima Basilica romana.[10]

---

[8] In fondo in vari casi, negli stessi più antichi monasteri, come ad esempio a Žiča, vengono suggeriti "passaggi" simili, con l'accostamento tra la figura del Cristo benedicente, quelle di Pietro e Paolo, sia pur lette secondo una più rara iconografia e le vicine immagini dei contemporanei donatori e sovrani serbi. Si veda al proposito V. J. Djurić, *La Royautè et le Sacerdoce dans la decoration de Žiča*, in: *Manastir Žiča*, 123–143, in particolare p. 131–135; cf. anche, per le valenze "politiche" nella storia del soggetto, quanto riportato nella nota 12 a proposito dei cicli romani.

[9] Sui contatti riconosciuti, anche se non uniformemente, tra l'arte bizantina balcanica e i grandi monumenti romani commissionati da Niccolò, specie in rapporto al Cavallini e al Torriti, si veda soprattutto V. Pace, *Dieci secoli di affreschi e mosaici romani,* in: idem, *Arte a Roma nel medioevo: committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000, 305 sq, con rimando alla bibliografia precedente, e particolarmente a G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, Roma 1988[2] (con commento di F. Gandolfo). Vi si propone tra l'altro (Pace, *op. cit.*, 316), pur sottolineandone la diversità stilistica, il confronto tra il Creatore dipinto nella zona alta della navata di Assisi e gli affreschi di Mileševa. La presenza del Torriti viene riconosciuta anche in brani pittorici sopravvissuti dell'antica decorazione di San Giovanni in Laterano, dove le figure nella zona inferiore dell'abside hanno pure riscontri bizantini. Per i confronti tra Sopoćani e la pittura assisiate e romana, si rimanda a O. Demus (*Byzantine Art and the West*, London 1970, 226–227), mentre E. Kitzinger (*The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries,* DOP 20, 1966, 25 sq) individuava interessanti riferimenti tra i santi di Santa Maria Maggiore e Sopoćani, riconoscendone i rapporti con l'arte protopaleologa. Ancora il Pace (*op. cit.*, 317), vedeva gli Apostoli di San Giovanni in Laterano in rapporto sia con Sopoćani che con il Libro dei Profeti della Vaticana, base di modi diffusi tra Roma e l'Umbria (ad esempio, in San Bevignate a Perugia, per cui cf. H. Belting, *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV convegno del congresso internazionale di storia dell'arte, Bologna 1982, Introduzione, 3–4), e riconosceva nelle imprese romane del Torriti la collaborazione di musivari bizantini, esecutori di suoi disegni (Pace, *op. cit.*, 318). Lo stesso studioso (V. Pace, *Mosaici e pittura romana del Medioevo: pregiudizi e omissioni*, in: idem, *Arte a Roma,* 287 sq, e in particolare p. 294) confermava questo rapporto, per l'eccezionale tecnica dei mosaici di Torriti in Santa Maria Maggiore, con successivo riconoscimento di rapporti con tangenze protopaleologhe vicine a Sopoćani. Il committente, il papa francescano Niccolò IV, era stato, come accennato, a Costantinopoli prima di essere papa, cf., al proposito, J. Gardner, *H. Belting, Die Oberkirche von San Francesco in Assisi, Berlin 1974,* Kunstchronic XXXII (1979), 63-84, in part. p. 81, per la coincidenza tra il viaggio e il patrocinio delle imprese romane. Ancora in V. Pace, *Alle soglie del 1300*, in: idem, *Arte a Roma,* 329–330, si ricorda il rapporto tra la pittura romana degli ultimi decenni del '200 e gli influssi di Oriente e Occidente, sottolineando ancora la scelta bizantina di Jacopo Torriti ad Assisi nella Creazione, ma anche di Filippo Rusuti a Roma nella facciata di Santa Maria Maggiore, esemplata a suo parere su modi vicini a quelli dei medaglioni di Mileševa (ibid., 239). Istituisce anche un parallelo tra il Cristo del Giudizio di Cavallini in Santa Cecilia e Sopoćani, pur nella diversa lettura. È importante il fatto che Jacopo Torriti fosse francescano; al proposito cf. ancora V. Pace, *Jacopo Torriti frate, architetto e 'pictor'*, in: idem, *Arte a Roma,* 399 sq. In San Giovanni in Laterano viene raffigurato come architetto, con il suo collaboratore, anch'egli francescano. Nell'abside lateranense sono pure presenti i santi Francesco, Antonio e lo stesso papa, raffigurato in scala ridotta sotto il gesto benedicente della Madonna. Anche a Santa Maria Maggiore, nella Morte della Vergine, sono presenti tre personaggi tra cui due frati, pure identificabili con il Torriti e con il suo aiutante.

Quell'episodio era stato rappresentato in cicli pittorici dedicati alla vita dei due principi degli Apostoli, in particolare a Pietro, e al loro culto *post mortem*, con particolare riguardo proprio ai miti dei tempi di Costantino e alla stessa fondazione, reale e ideale, della Chiesa e del Cristianesimo.[11] La più celebre tra le raffigurazioni del soggetto dovette essere quella dipinta tra le "storie dei santi Pietro e Paolo" che ornavano le arcate del portico esterno della prima Basilica di San Pietro, e che alcune fonti avevano attribuito a Cimabue.[12] Il famoso complesso pittorico che, secondo le antiche descrizioni, comprendeva forse 16 episodi, fu in pratica totalmente distrutto quando, tra la fine del '500 e i primi decenni del '600, l'antica Chiesa costantiniana venne gradualmente abbattuta per costruire la nuova. Ne restavano ancora 9 scene, tra cui appunto, ultima della serie, l'Incontro tra Silvestro e Costantino, quando il ciclo venne descritto da Tiberio Alfarano nel 1582,[13] mentre quando, ormai nei primi decenni del secolo successivo, ne fece eseguire disegni il bolognese Giacomo Grimaldi, in un importante manoscritto dedicato alle antiche, e condannate, memorie del primo tempio petrino,[14] forse ci si dovette già basare sulla documentazione fornita da precedenti riproduzioni. Nel disegno relativo a quell'episodio è particolarmente significativa la presenza, in mano a papa Silvestro, dell'icona dei santi Pietro e Paolo in una versione iconografica in cui molto forti sono le somiglianze con la interpretazione ripresa nella tavola del Tesoro. I due Apostoli vi sono raffigurati non più volti nella stessa direzione, verso destra, ma uno di fronte all'altro, con in mano il "rotulo".[15] Simile lettura dell'immagine leggendaria dovette divenire la più celebre per la stessa sacralità del luogo dove era stata realizzata – a pochi passi dalla tomba di Pietro e non lontano dai sepolcri e dalle reliquie di tanti altri santi della prima Cristianità.[16] Andrà solo brevemente ricordato che del perduto ciclo del portico di San Pietro restano oggi solo due particolari "staccati" a massello al momento della distruzione, con le immagini proprio dei due Apostoli. Quei frammenti vengono collegati, sulla base dei contatti con i disegni presenti nel testo del Grimaldi, e con

---

[10] Tanto che il Volbach (*op. cit.*) la riteneva direttamente basata sull' esempio di "quella donata da papa Silvestro a Costantino".

[11] Uno dei più noti tra quei complessi era stato realizzato nel 1246 nella chiesa romana dei Santi Quattro Coronati dove, nell'Incontro tra Costantino e Silvestro, il Papa regge un'icona in cui i due Apostoli sono volti entrambi verso destra. Si veda Matthiae, *op. cit.*, in particolare p. 137, fig. 127–128; cf. anche, *ibid.*, 300 sq (il commento di F. Gandolfo); V. Pace, *op. cit.*, 312.

[12] Sulle pitture dell'Atrio di San Pietro e le sue vicende, cf. Matthiae, *op. cit.*, 166–167, con ricordo dell'antico riferimento a Cimabue, dei temi trattati, dei precedenti iconografici e stilistici. Si veda anche *ibid.*, 326 (il commento di F. Gandolfo). Sui tentativi di legare il ciclo dell'atrio con un soggiorno romano di Cimabue, sulla base delle affinità con il ciclo della vita di Pietro in San Piero a Grado a Pisa, "che di quello romano dovette essere pressochè la copia o la redazione in altri modi pittorici", cf. *ibid.*, 168. Importante fu certo l'affidamento delle Storie destinate a decorare l'Atrio della Basilica Vaticana, anche se i problemi iconografici non dovettero risultare complessi, in quanto cicli dedicati a Pietro esistevano già in diversi luoghi, come a Tuscania e a Monreale, e forse anche in area bizantina. La Presentazione a Costantino dei ritratti degli apostoli era nell'ordine "canonico" l'ultima scena del ciclo. Gli episodi finali, relativi alle leggende successive alla morte dell'apostolo, erano apparsi pochi anni prima per motivi politici anche ai Santi Quattro Coronati. Si veda al proposito il commento di F. Gandolfo (*ibid.*, 300) su queste pitture, dove la scena conclusiva è quella in cui Costantino svolge l'*officium stratoris* per papa Silvestro: un omaggio cerimoniale dell'imperatore al papa che risaliva alla *Constitutio Constantini*, e che aveva luogo in occasione dell'incoronazione. Il Barbarossa, pensando che in un certo senso equivalesse a una sottomissione feudale nei riguardi del papa, l'aveva in un primo tempo rifiutata. Ai Santi Quattro è presente, nel 1246, la nuova ideologia politica del papa che pretendeva dallo scomunicato Federico II quella sottomissione. Per il collegamento tra il ciclo del portico petrino e Cimabue, si veda anche *Le chiese di Roma dall' XI al XVI secolo*, ed. V. Golzio – G. Zander, Bologna 1963, dove si fa presente che il fiorentino fu a Roma nel 1272, e che "forse" eseguì a Roma affreschi perduti nell'atrio.

[13] In "*De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*", manoscritto pubblicato in: *Documenti e ricerche per la storia dell'antica basilica vaticana*, 1, ed. M. Cerrati, Roma 1914 (Studi e testi, 26), 17. Tiberio Alfarano, come lì si ricorda, fu chierico "benefiziario" della Basilica Vaticana dal 1567 alla morte nel 1569. Nato a Gerace, passò a Roma, dove scrisse la *Storia dell'antica basilica vaticana*. Da qualcuno considerato architetto, disegnò comunque un progetto per il prolungamento della Basilica Vaticana. Forse nel 1544 era già a San Pietro. Disegnò la Pianta della Basilica Vaticana, già finita nel 1571 e corretta nel 1578 a seguito dei nuovi lavori eseguiti nella Basilica. La prima copia del suo manoscritto, abbozzo dei *Supplementi alli libri di Maffeo Vegio e Pietro Mallio*, era stata redatta su consiglio del Canonico Giacomo Hercolani (Ercolani), altarista dell'altar maggiore della basilica dal 1540, e dal 1567 vicario perpetuo.

[14] Il disegno relativo al racconto che qui ci interessa è stato tra l'altro pubblicato dal Cerrati (*op. cit*, XII). Sull'opera di Giacomo Grimaldi cf. E. Muntz, *Ricerche intorno ai lavori archeologici di C. Grimaldi*, Rivista europea internazionale 24 (Firenze 1881), 172 sq; per la vita si veda anche G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, IV, Bologna 1784, 306 sq. Secondo il Muntz (*ibid.*), le memorie non erano state scritte per la pubblicazione, ma per la biblioteca privata di personaggi illustri quali Paolo V, Federico Borromeo, il Granduca di Toscana, il duca di Savoia, che ebbero tutti rapporti con lui. L'intenzione base era quella di salvare la memoria di pitture destinate a perdersi. Nato a Bologna forse intorno al 1560, il Grimaldi è ricordato nel 1581 presso la Basilica vaticana, dove restò fino alla morte nel 1623. Fu notaio (1598), archivista del capitolo e poi "benefiziario" (nel 1602), seguendo in questa carica l'Alfarano. I suoi studi archeologici furono redatti per impulso del grande letterato Onofrio Panvinio.

La demolizione della parte ancora in piedi dell'antica basilica vaticana (l'ultima messa nella cappella di Sisto IV, poi abbattuta, fu celebrata il 15 novembre del 1609) gli offrì la possibilità di essere utile nel campo dell'antichità raffigurata. A lui si deve tra l'altro il processo verbale destinato a ricordare il grande mosaico dell'abside prima della distruzione, documento d'archivio poi pubblicato dal Ciampini. Un "breve" di Clemente VIII del 31 maggio 1600 già riconosceva come autentiche le sue "trascrizioni". Forse cominciò a redigere le sue opere a partire dal 1615–1616. Per gli scritti gli anni più proficui sono giudicati comunque quelli dal 1618 al 1623. Nel 1620 redasse il manoscritto conservato nella biblioteca Barberini (XXXIV, nn. 49–50) sulla traslazione dei santi, con disegni, e in un documento oggi all'Ambrosiana di Milano descrisse il Tesoro di San Pietro durante il Sacco di Roma del 1527. Ebbe relazioni anche con importanti rappresentanti del mondo intellettuale romano, come Pompeo Ugonio e Martino Ferrabosco.

[15] L'importante manoscritto redatto da Giacomo Grimaldi, *Barber. Lat. 2733* (opera forse da lui intrapresa a partire dal 1616), comprende diversi disegni dell'antica San Pietro (*Giacomo Grimaldi, Descrizione della basilica antica di S. [i.e. San] Pietro in Vaticano: Codice Barberini latino 2733*, ed. R. Niggl, Citta di Vaticano 1972). Tra questi è la riproduzione delle scene dal portico petrino dedicate a episodi della vita degli Apostoli, e ad alcuni episodi *post mortem*: la IX, riprodotta in Cerrati (*op. cit.*, XII), rappresentava appunto la figura di san Silvestro papa che mostra a Costantino una tavola, nella quale "sono dipinte le teste degli apostoli Pietro e Paolo", a suo parere identificabile con l'icona "che al tempo dell'Alfarano si conservava con le reliquie nel 36° tabernacolo", ovvero quella donata da Elena. Ancora il Cerrati fa presente che le pitture originali del portico erano state datate dal Grimaldi all'epoca di Leone IV, da Panvinio e Alfarano al tempo di Martino V, mentre P. Giordani (*Studi sulla scultura romana del Quattrocento*, L'Arte 10, Roma 1907, 263 sq) le giudicava del XIII secolo, e ricordava che "adornavano il quadriportico della vecchia San Pietro... sotto le arcate esterne del grande monumento...".

[16] L'iconografia utilizzata nel portico sembra rifarsi direttamente a quella delle due tavolette (da alcuni ascritte al X, o addirittura all'VIII secolo) che, già nel Tesoro del Sancta Sanctorum, e poi presso il Laterano, sono oggi pure custodite nelle collezioni vaticane. In quelle tavolette, che raffigurano ciascuna uno dei due Apostoli, erano riconosciute le "vere immagini" dei Fondatori della Chiesa come Istituzione. Anche se sottratte per lungo tempo già in antico al culto "ufficiale", ne dovevano essere state tratte copie, in considerazione del valore sacrale ad esse attribuito. E una di quelle potette essere modello per l'autore delle pitture del portico, che nel rappresentare l'icona "di Costantino" volle richiamarsi il più possibile ad una fonte iconografica "storica". Cf. al proposito Matthiae, *op. cit.*, 205; si veda anche la scheda pubblicata sul dittico in: *Pietro e Paolo: la storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, ed. A. Donati, Milano 2000, 216, n. 69, con ampie informazioni e bibliografia. Lì le tavolette, giudicate di "età bizantina o altomedievale", sono ricordate nel Museo Cristiano della Biblioteca apostolica vaticana.

schizzi pure in precedenza tratti dal ciclo, con l'episodio che veniva immediatamente prima di quello dell'Incontro, ovvero l'Apparizione miracolosa di Pietro e Paolo a Costantino, avvenuta in sogno. I due particolari risultano interessanti anche in relazione alla data ipotizzabile per l'intero perduto complesso pittorico, che, anche sulla base dei dati di stile in essi riconoscibili, viene datato in genere tra gli anni sessanta, dal 1261 al 1264, e la fine dell'ottavo decennio, al massimo tra 1277 e 1280: a un momento comunque in cui pure non mancano possibili suggestioni di diretta provenienza bizantina e "balcanica". Valentino Pace tende in particolare ad inserire quei due frammenti in un clima che presenta più di un'affinità proprio con il momento di Sopoćani: un clima interessante anche per la possibile verifica di intrecci e rapporti di conoscenza diretta, o mediata dalla circolazione di disegni, modelli, e persone, tra le due culture.[17]

Purtroppo la mancanza dell'originale non consente più precise conclusioni, ma, riscontrando la quasi totale sovrapponibilità tra la riproduzione del Grimaldi e la tavola vaticana, viene da un lato quasi il dubbio che il maestro "greco" che l'aveva realizzata – legato alla costa e ai contatti, culturali e mercantili, con l'altra sponda del mare – avesse avuto qualche informazione sulle antichità romane e sul modello "storico" dell'icona degli Apostoli solo pochi anni prima riproposto nel portico Vaticano da un artista cui forse non era ignota la grande cultura degli stessi monasteri dell'entroterra serbo: modelli che potevano essere già noti anche nelle città costiere della Dalmazia e della Zeta, "frontiera" tra Oriente e Occidente. D'altra parte, chissà che, al contrario, non sia stata proprio l'iconografia "convalidata" dell'ormai veneratissima tavola del Tesoro a portare i disegnatori seicenteschi legati al Grimaldi, nel momento in cui dovevano riprodurre l'icona "di Costantino" così come appariva nell'affresco duecentesco del portico di San Pietro, forse allora già non più direttamente visibile, a rappresentarla in modo totalmente affine alla nostra opera.

Certo il forte legame con una tradizione iconografica che trovava comunque profonde radici nella cultura romana e direttamente nelle leggende del Cristianesimo primitivo dovette aiutare, già in anni non lontani dalla prima donazione a San Pietro da parte di Elena, a perdere, o a cancellare volutamente, il ricordo della provenienza serba dell'opera, creando le basi per un suo diretto, e più "utile", collegamento con le stesse origini cristiane. Non si dimentichi la lunga "vacanza" della sede romana del papato, per molti decenni del Trecento trasferito ad Avignone, e la conseguente possibile perdita di dati precisi sull'origine di un dipinto che, in quel tormentato e difficile momento di passaggio, poteva essere meglio utilizzato in una prospettiva che sottolineasse il riconoscimento della sacralità istituzionale della Chiesa.

Così l'icona dei santi Pietro e Paolo finisce per entrare a far parte delle testimonianze direttamente legate alla prima fondazione costantiniana,[18] e diventa essa stessa "l'icona di Costantino". E quella tradizione risultò talmente forte da impedire l'effettivo riconoscimento dei personaggi rappresentati, anche prima che i protagonisti storici del dipinto venissero materialmente trasformati dal restauro attuato nei primi trent'anni del '500, quando la figura di Elena, donna e monaca, fu falsata dalle aggiunte fino a identificarla con il barbuto Imperatore, inchinato di fronte a "papa Silvestro", mentre i suoi figli diventavano genericamente "nobili greci".

La successiva vicenda della tavola conferma la difficoltà di andare "oltre" l'ormai convalidato legame con l'antica leggenda. È infatti certamente identificabile con quella di Elena l'opera che, superando il precedente riferimento all'epoca costantiniana, verrà posta in relazione con una più recente donazione da parte di Cirillo e Metodio, fondatori dell'alfabeto cirillico. Tale "spostamento" avvenne dopo che a quell'alfabeto, e quindi ad un'origine slava, vennero ricollegate, già nel 1595, le iscrizioni in rosso originali con i nomi dei due Apostoli, non rimosse dal restauro di sessant'anni prima.[19] Ma tale ulteriore e altrettanto leggendario riferimento verrà

---

[17] Sugli affreschi dell'Atrio di San Pietro si veda anche V. Pace (*Dieci secoli*, 312–313), dove ricorda che la loro data più recente può al massimo essere posta tra 1277 e 1280, e che nel ciclo sono riconoscibili rapporti con la "pittura metropolitana di Bisanzio al tempo di Sopoćani". La datazione al XIII secolo era stata accettata dal A. Munoz (*Le pitture del portico di San Pietro,* Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana 19, Roma 1913, 175), proprio mediante l'esame dei due frammenti di affresco "forse" appartenuti ad una delle pitture del portico – i due busti di Pietro e Paolo poi definitivamente collegati al ciclo.

[18] L'opera è collegata al mito costantiniano già nell'inventario del 1339 (Ammann, *op. cit.*, 460), in cui compare tra le testimonianze che, nel Tesoro personale dei papi, non erano state trasferite ad Avignone da Martino V.: *"invenimus...it. Quandam tabulam ligneam deauratam ex una parte, ubi sunt depictae figure domini nostri Jesu Christo et beatorum Petri et Pauli cum circulis eorum capitum deauratis et laboratis et cum quibusdam aliis figuris a pede dicte tabule pictis que tabula fertur, quod fuit illa quam Silvester papa ostendit Constantino ad certificandum eum de figuris apostolorum quos in somno viderat"* (con rimando ad F. Ehrle, *Zur Geschichte des Schätzes der Bibliothek und des Archivs der Päpste im XIV Jahrhundert,* Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters I, Berlin 1885, 254). Ulteriori citazioni si hanno, sempre dalla ricca documentazione di Ammann, nel 1382 (*"Memoriale ecclesiarum Romae"*, tesoro di opere e reliquie di San Pietro) e all'epoca di Martino V (1417– 1431). Nel 1450 l'icona viene ricordata da John Cosgrave, pellegrino inglese a Roma per l'Anno Santo; Maffeo Vegio la cita nel 1455 e nel 1457, in *"De rebus antiquis memorabilibus Basilicae S. Petri"*. Nel 1452 N. Muffel di Norimberga nel suo viaggio a Roma descrive *"sotto l'altare di San Pietro ... l'icona dei Santi Pietro e Paolo data da Silvestro a Costantino"* (*Nikolaus Muffel, Descrizione della città... di Roma nel 1452: delle indulgenze e dei luoghi sacri di Roma*, ed. G. Wiedmann, Bologna 1999). Importanti gli inventari del 1454 dove è indicata *"una tabula cum imaginibus apostolorum Petri et Pauli quae dicitur Constantini, quae est apud altare magno"*, e quelli del 1456 e 1466, con simile ricordo della tavola *"cum imaginibus apostolorum Petri et Pauli quae dicitur Constantini quae est apud S. Petrum"* (E. Muntz – A. L. Frothingham, *Il Tesoro della basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo con una scelta d'inventarii inediti*, Roma 1883, 89).

Si è già menzionata (nota 2) la documentazione relativa al momento del Sacco di Roma (1527) e del restauro, certo concluso nel 1535, quando l'icona viene ricordata nel Tesoro delle Reliquie di San Pietro, dove è ancora descritta dall'inventario del 1581 e dal testo di T. Alfarano, cap. VIII: *De oratorijs, altaribus atque Sepulcris quae sunt in posteriori minori navi sinistra quae respicit aquilonem*, 92 sq, in: M. Cerrati (*Documenti e ricerche*, 103, n. 108. Sull'altare costruito da Innocenzo VIII: *"In trigesimo sexto est tabula in qua sunt depictae imagines sanctorum Apostolorum Petri et Pauli, in quorum medio etiam est sanctissima effigies Salvatoris, quae apparuerunt in quiete Constantino Imperatori, quando ostensis sibi dictis imaginibus a Beato Silvestro papa e Soracte monte a se accersito agnovit, conversusque ad fidem ab eodem Beato Silvestro baptizatus et a lepra mundatus, octavo die post susceptum baptismum hanc fabricam templi, primae Sedis Principis Apostolorum aedificavit...Circum circa hanc tabulam sunt appositae hae reliquiae..."*).

Nel 1554 Andrea Palladio aveva fatto cenno all'icona nella sua *Descrizione di San Pietro*: *"Vi è ancora un quadretto il quale si mette nei giorni festivi di detta chiesa sopra l'altare grande, nel quale vi sono dipinti S. Pietro e S. Paolo e fu di S. Silvestro ed è quello che lui mostrò a Costantino, quando gli domandò chi erano questi Pietro e Paolo che gli erano apparsi"*. La tavola è citata anche dall'inventario del 1603.

[19] G. Grimaldi nel *Liber translationum* del 1617 ricorda come nel dicembre 1595 i due vescovi Pociej e Terlecki, venuti a Roma da Polonia e Lituania per l'unione tra le chiese, riconobbero il carattere slavo dell'icona, e ritennero impossibile che si trattasse dell'icona di Costantino. Egli accetta comunque il collegamento con l'antica leggenda, e con l'affresco nell'atrio di San Pietro. *"Tabula SS. Imaginibus A Petri et Pauli, quae apparuerunt Constantino Imperatori...Supra eorum capita leguntur ipsorum apo-*

definitivamente accettato solo nel 1755 dall'Assemani, vincendo le resistenze ancora forti per tutto il '600.[20] Ulteriormente convalidata nell' '800, la nuova tradizione sarà ancora presente nella nota del Cerrati sull' "icona di Costantino". "Una tavola simile", commentava, in calce alle citazioni di Alfarano e al rapporto con il ciclo dell'Atrio,[21] "era stata regalata dai santi Cirillo e Metodio", dato riportato come "origine" sicura del dipinto, anche se poi dimenticata. La tavola sarebbe diventata "di Costantino" in quanto Cirillo aveva anche questo nome![22] Ivan Kukuljević Sakcinski (nel 1857) e Domenico Bartolini (nel 1881) avevano addirittura pensato di riferire allo stesso Metodio,[23] noto già ad una tradizione del XII secolo, riproposta anche a Roma, come leggendario pittore, l'esecuzione anche "manuale" dell'icona.[24]

Presso l'altare maggiore, nella cappella delle reliquie e nei secoli successivi nella Sacrestia, dove fino ai primi del '900 era conservato il Tesoro di San Pietro,[25] la "reliquia" di un tempo remoto era diventata oggetto di documentata venerazione. Dopo aver perso ogni ricordo del contesto originario, ne restò sempre vivo il legame con le "prime immagini" degli apostoli e con le loro "riproduzioni" sia su tavola che in affresco, prima tra tutte quella del ricordato ciclo già nel Portico petrino.

Ci sembra utile segnalare come i due ricordati frammenti sopravvissuti di quel complesso pittorico, i busti dei santi Pietro e Paolo, siano "passati", subito dopo il distacco – che li salvò, insieme ad altre rare "tracce" dell'antica Basilica – nella collezione d'arte della famiglia Giustiniani, famiglia di cui va ricordata la significativa funzione culturale e politica svolta per diversi decenni, tra XVI e XVII secolo, nell'ambiente romano e papale, per merito in particolare del marchese Vincenzo e del cardinale Benedetto, suo fratello.[26] Certo, per le molte attività svolte in rapporto alla Fabbrica di San Pietro, quest'ultimo dovette agire in accordo con personalità come il ricordato Grimaldi (notaio, archivista del Capitolo, benefiziario e archeologo, educato alla scuola del Panvinio) o come il greco Nicola Alemanno, maestro di lingua greca, dal 1614 primo custode della rinnovata Biblioteca Vaticana ed iconografo di fiducia di papa Paolo V. Ma il cardinale Giustiniani fu soprattutto "seguace e imitatore del Baronio", uno dei protagonisti dell'élite intellettuale romana della seconda metà del '500, tra i maggiori sostenitori e fondatori del nuovo ordine religioso di san Filippo Neri: quei Filippini o "oratoriani" che in un breve giro di anni, a partire dalla fine del secolo XVI, ebbero un periodo di rapida espansione.

Il Giustiniani seguì il Baronio soprattutto nella "politica di valorizzazione delle memorie cristiane", e ne restò amico personale fino a quando, nel 1607, questi morì. Fin dall'ultimo decennio del secolo XVI forte era stato il contrasto e la riprovazione del gruppo di intellettuali ed ecclesiastici illuminati di cui entrambi facevano parte nei riguardi della distruzione delle antiche testimonianze vaticane, che ogni giorno cadevano sotto gli occhi dei testimoni, malgrado ogni condanna, per lasciare il posto alla nuova, monumentale basilica.[27] Credo non vada dimenticato, anche per l'indagine che seguirà, che nella ricca e variegata raccolta romana dei Giustiniani si fa cenno alla presenza anche di "un quadretto picciolo con l'effige di san Pietro e san Paolo, copiato da un antico della Sacrestia di San Pietro".[28]

---

stolorum nomina literi rubris Ruthenis ut Rutheni episcopi, qui sub Clemente VIII ad unionem ecclesie venerunt me audiente affirmatur...". Ai lati ricorda i ritratti di *"duo nobiles graeco habitu"*. Importanti sono anche i successivi inventari del 1654 e del 1726, che confermano l'antico legame "costantiniano", a dispetto dell'ipotesi orientale: *Le imagini delli Santissimi Apostoli Pietro e Paolo che apparvero a Cost. imperatore quando si convertì alla santissima fede adornate con una cornice d'argento alla fiorentina con quattro cherubini ed 8 fogliami d'argento indorati con lettere dietro che dicono: "in honore sanctorum apostolorum Petri et Pauli, Paulus Bizonius Romanus huius Sacrosantae Basilicae olim canonicus exornavit anno Dom. 1639 con un volo incornato con merletino d'oro atorno"* (il canonico Bizonio sostituì in quell'anno con la nuova cornice quella perduta del 1535).

[20] J. S. Assemani (*Commentarium Calendarii graeco-moschi*, in: idem, *Kalendaria ecclesiae universae* ... vol. V, Roma 1755, 1765), che costituisce anche la prima citazione settecentesca dell'icona, da lui riferita al IX secolo. Per primo egli pensa che la figura maschile barbuta, visibile nella redazione di Leonardo da Pistoia, non possa essere Costantino, considerando le scritte slave sopra le teste degli Apostoli. Non riconosce neppure nel vescovo san Silvestro. G. Garampi segue la sua idea: *"Restat adhuc in Vat. Bas. Sacrario insignis vetustissima tabula, in qua SS. Apost. Petri et Pauli Protomae apparent. Eas Nicolai I vel Adriani II tempore depictas fuisse putat praesul Jos. Sim. Assemanus"* (G. Garampi, *Notizie, regole e orazioni in onore de' ss. martiri della ss. basilica Vaticana* ..., Roma 1756).

[21] Cerrati, *op. cit.*, 17.

[22] Cf., al proposito, L. Jelić, *Nuove osservazioni sull'icone vaticana dei Santi Pietro e Paolo*, Römische Quartalschrift VI (1892), 83.

[23] I. Kukuljević-Sakcinski, *Izvestije o putovanju kroz Dalmaciju u Napulj i Rim s osobitim obzirom na slovensku književnost, umjetnost i starine*, Arkiv za povjesnicu jugoslavensku IV (Zagreb 1857), 382 sq; D. Bartolini, *Memorie storico-critiche archeologiche dei santi Cirillo e Metodio e del loro apostolato fra le genti slave*, Roma 1881, Appendice, 217, 229, 248. Cf. anche A. de Waal, *Gli antichi tesori sacri della Basilica Vaticana,* Dissertazioni della Pontificia Accademia romana di archeologia, ser. II, t. 5 (Roma 1894); 170. F. Rački (*Dva bakroreza od Petra Mančuna, rezara u Rimu*, Zagrebački katolički list XI, Zagreb 1860, 284-286; XXXII, 1881, 104) ha espresso un'idea diversa.

[24] Secondo una leggenda, già formata intorno al 1190, quando il "Canonicus Romanus" aveva fatto aggiunte all'opera del Mallio (*Supplementi alli libri di Maffeo Veggio e Pietro Mallio*, red. G. Hercolano, cap. 42).

[25] L'icona dei santi Pietro e Paolo non viene citata nel 1909 da A. Colasanti (*Il tesoro della Basilica Vaticana*, Emporium 27, Bergamo 1909, 403 sq), dove però si raccontano le diverse fasi del Tesoro, che in quel periodo si stava trasferendo da "un'angusta saletta adiacente la sacrestia", dove precedentemente era conservato, in una sede più adeguata.

[26] Questi, come ricorda L. Teza (*La decorazione figurata a stucco del Portico di San Pietro al tempo di papa Paolo V*, in: *San Pietro. Arte e storia nella Basilica Vaticana*, ed. G. Rocchi Coopmans De Yoldi, Bergamo 1996, 237 sq), divenne nella seconda metà del '500 tesoriere della Camera apostolica e poi supervisore e rappresentante della Fabbrica di San Pietro in anni fondamentali per il dibattito sul suo rinnovamento. Di origine genovese, la famiglia, che aveva precedentemente avuto il dominio dell'isola greca di Schio, si era trasferita a Roma nel 1566, a seguito della conquista turca. Benedetto non aveva mai abbandonato la sua funzione di tesoriere. Diventato cardinale sotto Sisto V, nel 1586, era poi stato Legato nella Marca e aveva accompagnato, nel 1598, il papa Clemente VIII Aldobrandini a prendere il possesso della città di Ferrara, dopo la sua definitiva annessione allo Stato Pontificio. Successivamente, nel 1621, per poco non era stato eletto papa. Fu legato anche a Bologna, inaugurando un ampio "scambio" con il ricco dibattito aperto nella cultura cittadina in quei significativi decenni.

[27] La riproduzione tramite disegni, dipinti, o sculture di quanto ancora era visibile o documentabile trovò allora particolare successo e diffusione, quale almeno parziale "documento" di quanto andava perdendosi per sempre: si vedano gli affreschi del Ricci (forse autore anche dei disegni compresi nel testo manoscritto del Grimaldi) che, nelle rinnovate Grotte Vaticane, accanto alla riproposta di antiche iconografie, riprodusse in pittura anche alcuni degli altari della San Pietro costantiniana di cui si conservava la memoria storica o almeno la "traccia" grafica. Si vedano gli stucchi del nuovo portico, sempre su disegno del Ricci, che dovevano riprodurre per quanto possibile, proprio nelle Storie di san Pietro e di san Paolo, temi e interpretazioni iconografiche presenti nei pochi dipinti allora ancora visibili del portico, pur "modernizzandone" la realizzazione, ed avendo la possibilità di "inventare" solo negli episodi in cui dell'originario soggetto erano rimaste solamente antiche descrizioni. Al proposito cf. L. Teza, *op. cit.*, 237 sq, con ulteriore bibliografia. Sul Ricci cf. P. Silvan, *Alcuni aspetti ... di Giovanni Battista Ricci da Novara*, Arte lombarda, N. s. X (Milano 1990–1991), 104–121; e per le sue opere in Vaticano cf. S. Macioce, *Undique splendent: aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605)*, Roma 1990; A. Zuccari, *I pittori di Sisto V*, Roma 1992, 89-90, 116, figg. 61-62, 87.

[28] L. Salerno, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani*, Burlington Magazine CII (1960), 682, 21–27; 684, 93–104; 685, 135–148.

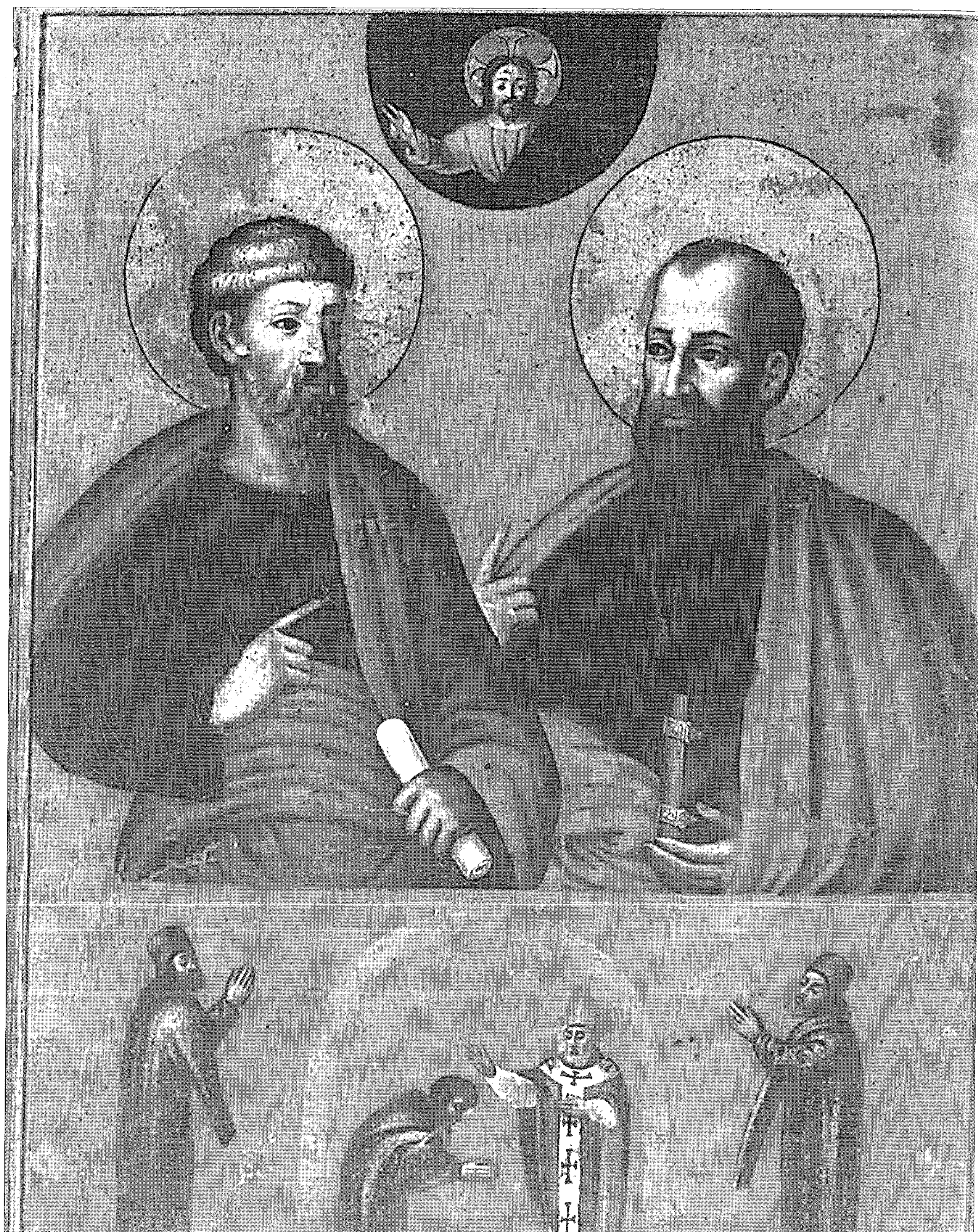


Fig. 2 Fano, Pinacoteca Comunale, Icona su tela con i Santi Pietro e Paolo: copia dell'icona serba del Vaticano (foto Eusebi, Fano, per gentile concessione della Direzione del Museo)

Baronio e i Filippini si erano strenuamente opposti in quegli anni allo "smantellamento" giudicato "sacrilego" delle memorie antiche di San Pietro.[29] La basilica costantiniana era infatti a loro parere una "rappresentazione fisica della storia della chiesa", come anche del "principato e primato papale". Allora si costituì, intorno al Baronio, al Ciacconio, all'ordine filippino, con la partecipazione tra l'altro del ricordato Niccolò Alemanni e dei Giustiniani, un cenacolo che "della valorizzazione delle antiche memorie aveva fatto il proprio programma culturale". Nuova fu in quei fervidi decenni la valutazione delle memorie paleocristiane e medievali, fondamenti della

[29] L. Teza, *op. cit.*, 256, 267.



Fig. 3 Fano, Pinacoteca Comunale, particolare dell'icona su tela con i S. Pietro e Paolo

stessa storia cristiana. Quel gruppo di intellettuali, con gli artisti ed i copisti ad esso legati, si dedicò con particolare interesse proprio alla "copia" e all'indagine archeologica sulle testimonianze dei primordi del Cristianesimo, e sulla stessa pittura della catacombe romane,[30] come alla riproduzione dell'antico patrimonio perduto di San Pietro.

Fino ad oggi, almeno per quanto a me noto, non risultava presente negli studi la descrizione di "copie" tratte direttamente dall'icona dei santi Pietro e Paolo del Tesoro di San Pietro. Un nuovo apporto alla conoscenza in tale direzione viene ora alla luce nella Pinacoteca della città adriatica marchigiana di Fano. È un dipinto databile ad epoca seicentesca, di qualità artistica non rilevante, pubblicato nel catalogo del Museo come inedito e riferito a scuola veneto–cretese,[31] che tutti i caratteri convergono nel riconoscere appunto come una copia dell'icona vaticana (Fig. 2). In alto il Cristo compare in identica posizione entro lo spazio circolare del Paradiso, benedicente. Sotto, sul fondo giallo, che riproduce il fondo d'oro originario, già allora probabilmente perduto anche nella tavola del Tesoro, gli apostoli Pietro e Paolo con il rotolo e il libro ripropongono con una lettura stilisticamente modernizzata pose e caratteri propri della versione realizzata da Leonardo da Pistoia prima del 1535. Nella zona inferiore, scandita in modo identico a quello dell'icona, un vescovo benedice la figura di un dignitario barbuto inchinata di fronte a lui – evidente riproposta del "Costantino" in cui era stato trasformato il ritratto dell'antica regina serba. Ai lati i re Dragutin e Milutin sono sostituiti pure dalle due immagini dei "nobiles graeci" (Fig. 3), che reinterpretano in tutti i particolari quelle precedenti (segno di un voluto rapporto di identificazione), anche se in forme diverse, e con alcune incomprensioni iconografiche del resto già presenti nella "versione" cinquecentesca. Anche la tela riporta le scritte in serbo, i "caratteri ruteni" delle fonti, identificanti Pietro e Paolo, ma in una trascrizione imprecisa, che rivela la scarsa consuetudine del copista con la lingua di cui si vuole riprodurre la forma autentica senza capirla fino in fondo. Le misure, fatto interessante, sono in pratica le stesse di quelle della tavola del Vaticano.

Allo stato attuale non ci sono documenti sulla storia di quest'opera e sul suo arrivo a Fano. È citata per la prima volta solo nell'inventario della Pinacoteca redatto tra il 31 luglio 1928 e il giugno dell'anno successivo dal conte fanese Borgogelli Ottaviani, nominato poco prima Soprintendente onorario del Museo e della stessa Pinacoteca.[32] Questa era stata fondata tra 1882–1888 per volontà dell'allora Sindaco di Fano Gregorio Tomani Amiani, autore di un'importante Guida della città, redatta nel 1853.[33]

Probabilmente la tela non era pervenuta alle raccolte comunali fin dall'inizio. Non sarebbe l'unico caso per opere di simile contesto, visto che l'altra icona conservata in Pinacoteca e pure descritta dal Battistelli come "veneto cretese" pervenne in quella sede solo nel 1937 dalla Congregazione di Carità, con altri trentasei dipinti.

Anche se non abbiamo notizie certe sul rapporto tra la copia e la città di Fano, un suo legame anche storico con la città adriatica può trovare più di un riscontro, se ne colleghiamo

[30] Era tra loro anche Natale Bonifacio, autore, tra 1583 e 1584, delle due più antiche versioni tratte dalla "vera effigie" di san Nicola, "traduzioni" dell'icona serba di san Nicola a Bari – una dipinta, in San Francesco a Montepulciano, l'altra incisa – entrambe commissionate da Domenico Danesio Poliziano in onore del santo di Mira. Sull'argomento rimando a M. S. Calò Mariani, *op. cit.*, 103–105. Nel 1590 il Bonifacio operava in rapporto al Vaticano: in quell'anno eseguiva la riproduzione a stampa della ricordata pianta di San Pietro, redatta tra 1571 e 1578 da Tiberio Alfarano.

[31] Per F. Battistelli (*La Pinacoteca e il Museo Civico del Palazzo Malatestiano*, in: *La Pinacoteca Civica di Fano*, Milano 1983, 11 sq) l'icona è di epoca seicentesca per il maggior interesse nei riguardi dei volumi e dei chiaroscuri. Come un'altra icona della Madonna della Consolazione pure in Pinacoteca, viene giudicata tra virgolette "veneto cretese" e collegata a possibile rapporto con Venezia.

[32] *Inventario di tutti gli oggetti antichi che trovansi nel Museo Malatestiano nella Residenza comunale nella Biblioteca Federiciana di Fano* (manoscritto, 1929; *Fondo Federici, 308*), con una introduzione sulla storia precedente della Pinacoteca (cf. F. Battistelli, *op. cit.*). Nel 1860 la collezione di opere legate al Comune di Fano era ancora modesta.

[33] G. Tomani Amiani, *Guida di Fano*, Pesaro 1981 (manoscritto del 1853). Vi viene menzionato, come parte della collezione comunale, il ritratto del papa fanese Clemente VIII insieme a poche altre testimonianze. In nessuno degli edifici chiesastici o privati della città viene in quella Guida menzionata la copia dall'icona vaticana. Dopo qualche anno, nel 1867, erano state "aggiunte" alla raccolta comunale le opere depositate dalle Congregazioni religiose soppresse. Ma il primo effettivo nucleo formativo della Pinacoteca si costituì solo con l'arrivo dei dipinti provenienti dalle chiese di Santa Cristina, San Francesco, Santa Teresa e Sant'Ignazio, tra i quali non può essere identificata la copia dell'icona vaticana. Per queste chiese cf. Tomani Amiani, *op. cit.*, 78 sq, 172 sq, 191 sq, etc. Santa Cristina, dei Cappuccini (*ibid.*, 78), era stata costruita tra 1596 e 1723; in San Francesco (*ibid.*, 172 sq), consacrata nel 1336, con il favore dei Malatesta che ebbero loro sepolcri nella chiesa, si ricordano lapidi documentarie del 1498 e del 1657 e 18 altari, ma non si trovano riscontri per l'icona. Risulta poco attendibile un suo riferimento a S. Ignazio (*ibid.*, 191 sq). Ancora nel 1934, in data quindi successiva all'inventario Borgogelli, O. T. Locchi (*La provincia di Pesaro ed Urbino*, Roma 1934, 447–448) non descrive la teletta tra le opere in Comune, forse anche per il mediocre valore artistico ad essa attribuito (o si trovava allora presso la Biblioteca?).

le vicende da un lato con Roma e con l'immagine originale, dall'altro con l'importante funzione da sempre mantenuta dalla città marchigiana e dall'intera "marca di Ancona" nell'ambito dei rapporti tra la capitale papale e l'Adriatico.[34]

In un percorso ricco di svariati contatti, e ampiamente studiato dagli storici nelle diverse sfaccettature, tra cultura e società, il momento che qui più ci interessa è ancora una volta quello tra la fine del secolo XVI e i primi decenni del successivo.

Gli anni contraddistinti a Roma dalla crescita dell'Ordine filippino e dal dibattito sulla sacralità delle antiche memorie di San Pietro corrisponde anche a Fano al graduale imporsi del nuovo Ordine, e alle conseguenti discussioni. Sono gli anni in cui è papa proprio il fanese Clemente VIII, di cui va ricordata l'attività nel cantiere del Vaticano e il rapporto con il Baronio e con gli intellettuali del suo circolo. Fin dal 1598, l'anno stesso in cui Benedetto Giustiniani, allora legato nella Marca, accompagnava il papa a prendere possesso di Ferrara, l'oratoriano fanese Girolamo Gabrielli aveva riunito adepti per la fondazione di una sede dell'ordine filippino anche nella cittadina adriatica. E tale fondazione aveva ottenuto il parere positivo di papa Clemente, sempre legato alla città d'origine, e dello stesso Baronio, l'"amico" di Giustiniani di cui è testimoniata la personale presenza a Fano in quel giro di anni. Anche se solo nel 1607 si ottenne il riconoscimento della nuova Congregazione, già nel 1604 si era iniziato a lavorare per l'erezione di una sede degna di ospitarne i membri. A tale scopo si demolì un'antica chiesetta di piccole dimensioni, dedicata – fatto interessante – proprio ai santi Pietro e Paolo, per sostituirla, a partire dal 1609, con l'attuale importante chiesa barocca di San Pietro in Valle, consacrata poi nel 1627 e ricca di pregevoli testimonianze artistiche.[35]

Al momento non abbiamo prove in proposito, ma l'arrivo a Fano della copia su tela tratta dall'antica icona – che la coincidenza delle misure e i significativi e voluti contatti con l'originale fanno ritenere eseguita in ambito romano, come diretta trascrizione dell'antica immagine sacralizzata – potrebbe allora essere collegata proprio al periodo in cui i due santi diventavano patroni della nuova chiesa dei Filippini fanesi. Con l'epoca, insomma, ancora legata, direttamente o almeno culturalmente, al papato di Clemente VIII, alla presenza a Fano di personaggi quali il Baronio, il Giustiniani, che come accennato, si sa aver posseduto la copia di un antico, "picciolo" dipinto con i santi Pietro e Paolo, ai suoi tempi conservato nella Sacrestia di San Pietro, che sarebbe suggestivo identificare con l'icona vaticana,[36] e, più tardi, il "greco" Alemanni, che fu "presule a Urbino" nel 1623.

L'originario collegamento iconologico con la natura divina del potere religioso e civile, di cui la mediazione degli apostoli costituisce conferma teologica, ben poteva essere utile e significativo come "dono" a questa città marittima di confine dello Stato pontificio, orgogliosa della sua Libertas e della sua autonomia contro tutti i poteri esterni imposti in modo assolutistico, compreso, spesso, anche lo stesso potere papale, tollerato, ma mai supinamente accettato. D'altro canto, la "remota antichità" di un originale che la tela ora a Fano voleva riproporre nella sua interezza, comprese le scritte "orientali" già riconosciute nel 1595, e le figure protagoniste di Costantino e Silvestro, allora ancora pervicacemente collegate alla storia dell'opera dallo stesso Grimaldi che pure citava il riferimento di quelle iscrizioni al mondo slavo, rendeva preziosa, per lo stesso diretto contatto con la tomba del primo Fondatore della Chiesa, la "testimonianza" fornita dalla "vera" riproduzione dell'antica icona, e di conseguenza il suo dono, contrassegno del potere della Chiesa fin da epoca antica e insieme oggetto di devozione. Il clima suggerisce tale riferimento, almeno ideale. Certo qui si volle privilegiare soprattutto quell'aspetto di fedeltà all'originale che poteva dare alla copia un significato simbolicamente più intenso rispetto a qualsivoglia nuova rielaborazione di temi antichi. Perché altrimenti non far eseguire una libera interpretazione dall'icona ad uno dei grandi artisti contemporanei di varia provenienza attivi a Roma come nella stessa Fano?

La qualità esecutiva dell'opera non aiuta ad identificarne l'autore, da collegare comunque con quegli artisti e copisti che, come il Ricci, Natale Bonifacio e i disegnatori

---

[34] La città di Fano aveva ricevuto fin dal Trecento garanzie di forte autonomia, anche se quasi sempre nell'ambito dello Stato pontificio. Nel 1299 proprio Bonifacio VIII aveva confermato il suo statuto di municipio libero (*lettera al card. Napoleone Orsini Legato e rettore della Marca Anconetana*, in: Tomani Amiani, *op. cit.*). Quando, nel 1356, il legato papale Egidio Albornoz sconfisse Galeotto Malatesta, allora signore della città, per poi riabilitarlo e nominarlo "capitano dell'esercito papale", convocò il Parlamento della Marca, e di lì promulgò le cosiddette "Costituzioni egidiane", che tra l'altro portarono a confermare la particolare "Libertas ecclesiastica" concessa a Fano. Gli stessi Malatesta continuarono a governare la città come vicari papali. Dopo Galeotto, morto nel 1385, seguirono al potere: Pandolfo, vissuto alla corte di Milano e a Venezia, che dal 1404 al 1420 fu anche signore di Brescia e Bergamo (fino al 1427) e il celebre Sigismondo Pandolfo signore di Rimini, che lottò contro i Montefeltro di Urbino. Nel 1463 Federico di Montefeltro, al comando dell'esercito papale di Pio II, lo sconfisse e ristabilì la *Libertas ecclesiastica di Fano*, interrotta dalla "Signoria" malatestiana, sulla base della Costituzione dell'Albornoz, mantenendo l'antica forma di autonomia; questa fu poi sempre difesa contro tutti i tentativi di instaurare ancora un potere personale, sia da parte di rappresentanti inviati dal papa, che di notabili legati ad illustri famiglie. Anche se avrebbe preferito Venezia, Fano finì per accettare il governo di Roma, e si oppose a vecchi e nuovi principi.

F. Battistelli (*L'arte rinascimentale a Fano*, in: *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino: dalle origini a oggi,* ed. F. Battistelli, Venezia 1986, 232 sq) ricorda come nel 1501 si interruppe la serie dei governatori pontifici di nomina annuale. Cesare Borgia viene allora nominato primo governatore perpetuo e Fano diventa centro delle sue mire espansionistiche. La città divenne allora sede del Commissario per il ducato di Romagna. Dopo il Valentino Fano tornò alla Chiesa, Giulio II vi tenne consiglio di guerra contro francesi e veneziani nel 1510. Un po' chiusa nel "nobile isolamento" conseguente alla volontà di autonomia anche in rapporto ai potenti vicini, Fano finì per essere governata da un'oligarchia di famiglie locali che mantenne il potere "quasi come diritto ereditario". Ciò non tolse importanza al dibattito culturale nella città, che vantò numerosi umanisti, un'importante tipografia (che raggiunse particolare celebrità nei primi decenni del '500 con la presenza del Soncino), forti contatti con la corte urbinate, con Pesaro, con Venezia e, tramite il porto, fin dal Medioevo uno dei più importanti, insieme a quello di Ancona, dell'Adriatico centrale, anche con i mercati dell' "altra sponda" e in particolare con Ragusa (Dubrovnik).

[35] Sulla chiesa di San Pietro in Valle cf. F. Mariano, *Le chiese filippine nelle Marche: arte e architettura*, Fiesole 1996, 64 sq. Il piccolo tempio dedicato ai santi Pietro e Paolo venne demolito, a partire dal 1609, per l'insediamento dei Padri Filippini, su iniziativa dell'oratoriano Girolamo Gabrielli (1561–1629). La nuova chiesa, decisa nel 1609, si cominciò a costruire nel 1610, con contributi di privati, del Comune e lasciti. Fu consacrata nel maggio 1627. Nel 1669 fu costruito l'oratorio per le tipiche manifestazioni musicali degli oratoriani (distrutto nel 1692, e poi rifatto). Tra gli artisti rappresentati nella chiesa: Antonio Viviani di Urbino (1560–1620), che eseguì le Storie di san Pietro e Paolo; Luigi Garzi (1636–1721), che lavorò per il Federici; Giovanni Pandolfi di Pesaro (1628), Sebastiano Ceccarini, il fanese seicentesco Giuliano Gabuzio, e Alessandro Vitali, Lorenzo Garbieri, Guercino, Giovanni Guerrieri, Guido Reni, Simone Cantarini etc. Nella chiesa nuova due cappelle sono dedicate a san Pietro e a san Paolo.

[36] È interessante la possibilità che il dipinto ricordato nell'inventario Giustiniani sia il nostro, o uno simile; ricordiamo che presso la Sacrestia di San Pietro furono a lungo conservate, fino ai primi del '900, le testimonianze del Tesoro di San Pietro, compresa l'icona "originale" di Elena.

legati al cantiere di San Pietro e alla riproduzione delle antiche memorie distrutte, in quel momento o nei decenni immediatamente successivi, poterono voler riprodurre anche l'icona "di Costantino" tra le testimonianze dirette e degne di ricordo della Basilica perduta.[37]

[37] Anche se non è facile stabilirne una data precisa, sembra sicuro il legame con personaggi legati all'ordine. Tra questi ricorderemo, anche più avanti nel corso del secolo, l'importante figura di Domenico Federici, pure fanese, impegnato nella maggiore politica e diplomazia europea della seconda metà del '600: questi, tornato a Fano nel 1681, entrò nell'ordine oratoriano, diventando abate e fondando, coi libri raccolti nel corso dei suoi viaggi e soggiorni europei, soprattutto a Venezia, quella Biblioteca Federiciana che, con le soppressioni ottocentesche, passerà al Comune insieme alle opere d'arte, base della futura Pinacoteca. Fu forse in questo momento trasferita presso la Biblioteca, e poi dimenticata, la copia dell'icona vaticana, che potette avere significativo valore ancora per l'abate–intellettuale? La biblioteca, donata a Fano nel 1720, oggi è in parte conservata al primo piano dell'oratorio ricostruito nell' '800. R. Bigliardi Parlapiano (*Le collezioni librarie all'origine delle biblioteche pubbliche delle Marche*, in: *La cultura nelle Marche in età moderna*, ed. W. Angelini e G. Piccinini, Milano 1996, 106) ricorda l'importanza dell'abate Domenico Federici (1603–1720) lungamente impegnato fuori regione, tra Roma, Tirolo, Venezia e Vienna in prestigiosi incarichi diplomatici, come esperto giurista. Sulla sua figura cf. F. M. Cecchini, *Domenico Federici, uomo di fede e di cultura*, in: ibid., 128, in cui viene giudicato "espressione del cosmopolitismo della metà del '600"; diplomatico a Vienna dal 1654 al 1667, poi a Venezia come rappresentante di Leopoldo I fino al 1680, si ritira poi a Fano. Nel 1656 l'imperatore Ferdinando III vuole promuovere lo studio dell'italiano alla corte, e il figlio Leopoldo fonda un'Accademia composta di dieci italiani, con a capo il generale Montecuccoli. Dell'Accademia fa parte il Federici, che nel 1654 era gentiluomo di camera e nel 1655 divenne segretario di Eleonora Gonzaga, allora vedova di Ferdinando III. Fu in quel periodo scrittore di spettacoli teatrali e panegirici. A Venezia non trovò condizioni favorevoli, in quanto gravi erano nella città le conseguenze della guerra di Candia, fin dal 1644. Il Federici partì da Venezia nel 1671 per andare nelle Marche. Ma solo nell' 1681 potette trasferirsi definitivamente a Fano presso la congregazione oratoriana, dove divenne sacerdote, sostituto del vescovo e alla fine vescovo lui stesso.

Прилози за историју српске иконе св. Петра и Павла из Ватикана

О губитку њеног идентитета у базилици Светог Петра и реплици из XVII века која се чува у Фану

Роза Д'Амико

У тексту се најпре истиче да су порекло и „идентитет" познате ватиканске иконе св. Петра и св. Павла откривени тек после рестаурације коју је 1941. године извео сликар Пимен Софронов. Од тог момента предузето је више истраживања чији резултати су допринели идентификацији ликова представљених у доњем делу иконе, испод попрсја апостола, као и прецизнијем датовању икону. У женској фигури, која је представљена како се поклања светитељу у одећи латинског епископа, најчешће идентификованом са св. Николом, препозната је српска краљица Јелена, а у мушким фигурама, с леве и десне стране, идентификовани су њени синови, краљеви Драгутин и Милутин. Након идентификације фигура икона је датована у период између 1282. и 1295. године, будући да су од 1282. оба Јеленина сина имали краљевско достојанство и с обзиром на чињеницу да се икона помиње у једном ватиканском инвентару из 1295. године. Указујући да се икона не јавља у инвентару из 1291. и истичући Јеленине блиске односе са папом Николом IV, Роза Д'Амико сматра да је дело о коме је реч пристигло у Ватикан управо у време понтификата овог папе (1288–1292). Прихвативши идентификацију светитеља представљеног у виду латинског епископа као св. Николе, она истиче чињеницу да су владари из куће Немањића посебно поштовали епископа из Мире, али наглашава и то да је он био патрон истоименог папе, што је могло имати утицаја на тематски програм иконе. У истом контексту даље је указано да је Никола IV као младић боравио у Цариграду и да се на делима која су стварана у његово време, и под његовим надзором, у Риму и Асизију јављају утицаји византијске уметности.

У другом делу текста говори се о „губитку идентитета" иконе током њеног вековног боравка у Ватикану, где је временом постала поистовећена са легендарном иконом св. Петра и св. Пава коју је папа Силвестер показао цару Константину Великом после чега је цар подигао римску базилику Светог Петра. Поменута епизода из Константиновог живота касније је често представљана у циклусима посвећеним животу двојице најпоштованијих апостола, од којих је најславнији био низ слика који је красио аркаде спољашњег портика римске базилике. Приписиван Чимабуу, он се датује у време између 1261. и 1280. године. Циклус је, међутим, скоро сасвим уништен крајем XVI века и почетком XVII века, када је базилика порушена ради зидања новог храма, али је изглед његових композиција познат захваљујући цртежима Ђакома Грималдија. Један од тих цртежа сведочи да је у сцени сусрета папе Силвестра са царем Константином била представљена икона апостола Петра и Павла, иконографски веома слична са иконом краљице Јелене. Роза Д'Амико не искључује могућност, с обзиром на популарност поменутог циклуса из славне римске базилике, да је сликар српске иконе, који је по њеном мишљењу био Грк из Приморја, имао одређене податке о изгледу иконе апостола насликане у трему Светог Петра. У сваком случају, била та иконографска сличност случајна или намерна, у Ватикану је убрзо било заборављено порекло иконе коју је поклонила краљица Јелена, тако да је она у инвентарима и другим изворима већ од 1339. помињана као „Константинова икона". На крају је оваква традиција довела до тога да је сликар Леонардо из Пистоје, који је обновио икону после пљачке Рима, 1527. године, изменио ликове у њеном доњем делу, трансформисавши монашку представу краљице Јелене у фигуру брадатог цара (Константина) и протумачивши светитеља до ње као папу Силвестра, а краљеве Милутина и Драгутина као „грчке племиће". Легендарна идентификација иконе с „Константиновом иконом" била је толико снажна да се у њу веровало и након што је, 1595. године, препознавање ћириличног натписа са именима апостола учинило немогућим датовање иконе у ранохришћанску

епоху. Међутим, од XVIII века ови натписи допринеће стварању нове нетачне идентификације иконе. Она је, наиме, доведена у везу са словенским мисионарима, Константином-Кирилом и Методијем, којима је затим најчешће приписивана, посебно Методију, све до рестаурације из 1941. године

Последњи део рада посвећен је копији иконе из Ватикана која се чува у пинакотеци Фана, градића на јадранској обали (око 50 км северно од Анконе). Она је рађена у XVII веку, у доба када је српска икона већ имала изглед који јој је дао Леонардо из Пистоје. Покушавајући да прецизније одреди датум и разлоге настанка копије, аутор текста се осврће на време дискусија око обнове римске базилике Светог Петра и „безбожничког" рушења њених „античких меморија", крајем XVI и почетком XVII столећа. У том контексту помиње папу Климента VIII (1592–1605), родом из Фана, као и кардинале Бенедета Ђустинијанија (1554–1621) и Ћезара Баронија (1538–1607), истакнуте противнике рушења базилике Светог Петра и следбенике св. Филипа Нерија. Указано је затим да је за потребе новог религиозног реда који је основао Нери (филипини или ораторијанци) у Фану између 1610. и 1627. године саграђена барокна црква Светог Петра "in Valle", богата уметничким делима. Према мишљењу Розе Д'Амико, копија ватиканске иконе с представом св. Петра и св. Павла могла је стићи у град на Јадрану управо у време градње тог храма.

Од бедара Немањиних
Прилог иконологији Лозе Немањине у Грачаници*

Јанко Магловски

UDK 75.052.033.2.041 (= 861:497.11) "13" :: 929.521.2 : 929.731(=861) "653"

У тексту се указује се на два детаља на фигури Стефана Немање из Лозе Немањића у Грачаници. На гест Немањиних руку и његова бедра, односно бок од кога потиче струк лозе његових потомака. Сагледавање ликовних микроструктура поткрепљује се цитатима из Немањиних житија. Утврђује се да је у вези с представама Лозе Немањине посреди ликовна синтагма и упућује на случај кад се слична тема, Христос лоза, илуструје као метафора (Лоренцо Лото, у Бергаму). У оквирима фантастичне ботанике наглашено је да се појам корена у ликовној уметности појављује као мотив или као тема. Предочени су случајеви када је корен схваћен као ликовна тема и изведен у обличју неке животиње или чак и биљке.

У српској историји уметности мало је радова који посебно разјашњавају наизглед небитне детаље који су уклопљени било у неко сложеније, било у једноставно иконографско решење. Несразмерно их је мало ако се поређи са бројем тих стварних драгуља ликовног језика. По својим вредностима они се испољавају као изванредне иконолошке микроструктуре.[1] Овом приликом жели се скренути научна пажња на један ненаметљив детаљ пресудан за суптилније разумевање порука уграђених у фигуру Стефана Немање у већ добро познатој иконографској схеми Лоза Немањића. Привидно ненаочит, он у ствари представља иконографско-иконолошку тему за себе. Осим што је изведен на Лози Немањиној у Грачаници, има га и на неким другим ликовним представама. Истини за вољу, не у тако јасној диспозицији из које се са лакоћом из самог сликарског поступка ишчитава његов смисао.

Фреске са Лозом Немањића свакако спадају у најлепше иконолошке теме српског средњовековног живописа. Те јединствено српске слике најбоље су се сачувале у три манастира на Косову и Метохији: у Грачаници, Пећкој патријаршији и Дечанима.[2] Лозе су међусобно веома сличне по општем изгледу. Ако се са нешто више пажње истраје на испитивању и упоређивању појединих детаља, на све три, запазиће се да се најстарија од њих, грачаничка (сл. 1), битно разликује од потоње две. Пре свега по неким изузетним и веома важним иконографским детаљима а у вези са фигуром великог жупана Стефана Немање. У овом раду издвајају се само два. То су гест Немањиних руку и његова бедра (сл. 2). Први ће бити истакнут и начелно објашњен, а о иконографском назначавању бедара ће се подробније расправљати. Њима раније није био придаван никакав значај нити је на њих обраћана пажња. Чак и у обимној монографској студији посвећеној сликарству Грачанице ти битни детаљи су у потпуности превиђени приликом описивања Лозе Немањића.[3] Можда због њихове визуелне ненаметљи-

* Писање овог текста омогућено је објављивањем цртежа грачаничке Лозе Немањића Драгомира Тодоровића (сл. 1). Настао као резултат истраживања на пројекту професора В. Ј. Ђурића („Српски владарски портрет у средњем веку"), цртеж је најпре је објављен у: *Задужбине Косова. Споменици и знамења српског народа*, Призрен – Београд 1987, 106. Публикован је, затим, и у монографији о Грачаници: Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд – Приштина 1988, цртеж XIX. У фонду Галерије фресака чува се копија грачаничке Лозе Немањића (сл. 2).

[1] У карактеристичне детаље те врсте о којима је расправљано, спадала би тонзура светог Саве (С. Радојчић, *Тонзура св. Саве*, Годишњак музеја Јужне Србије I, Скопље 1937, 149-150; такође у: С. Радојчић, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 19-31), представа на штиту једног ратника у сцени Пилатовог суда у Богородици Љевишкој (М. Татић-Ђурић, *Једна гротеска из Љевишке*, Зограф 4, Београд 1972, 24-26), као и лажни пољубац крсту као знамење Јудино (Ј. Магловски, *Знамење Јудино на студеничкој трифори. Прилог иконологији студеничке пластике, II*, Зограф 15, 1984, 51-58). Опредељење истраживача да се расправља о проблемима општег иконографског репертоара одређеног раздобља или група споменика, или о проблемима неке одабране сцене, доприноси да многи детаљи ове врсте остају затомљени под варавим привидом синтетичког сагледавања епохе и њене иконографије. Преко многих детаља се прелази као преко нечег што би за синтезу било споредно и неважно. Стварање услова за свођење једне ваљане научне синтезе примерене стању у општој науци и нашем времену налаже да се сагледају и те само наизглед ситнице. Као по правилу, оне су занемариване чак и у простим описима – опет као нешто неважно и небитно. Тако настају озбиљне лакуне у стручним текстовима.

[2] У новије време Лозом Немањића најпреданије се бавио В. Ј. Ђурић у оквиру својих истраживања владарске идеологије код Срба и њеног одраза у сликарству; уп. V. J. Đurić, *Loza Nemanjića u starom srpskom slikarstvu* (sažetak), Peristil 21 (1978), 53-55. Исти рад и у: *Зборник радова Савеза друштава историчара уметности СФРЈ*, Охрид 1976, 53; исти, *Слика и историја у средњовековној Србији*, Глас САНУ CCCXXXVIII, Одељење историјских наука, књ. 3 (1983), 117-144; са преводом на француски као резимеом. Лоза Немањића била је и тема једне докторске дисертације: E. Haustein, *Der Nemanjidenstammbaum. Studien zur mittelalterlichen serbischen Herrscherikonographie*, Bonn 1985. О Лози поново: В. Ј. Ђурић, *Лоза српских владара у Студеници*, у: *Зборник у част Војислава Ђурића*, Београд 1992, 67-85. За снимке и опис појединих Лоза, уп. В. Р. Петковић, *Манастир Дечани*, II: *Живопис*, Београд 1941, 2, col. B, Таб. LXXIII; Тодић, *нав. дело*, 173-174, цртеж XIX; В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 141-142, сл. 83, цртеж XXV.

[3] Б. Тодић, *нав. дело*, 173 (170-178).

Сл. 1 Лоза Немањина у Грачаници (цртеж Д. Тодоровић)

вости. Замки превиђања доприноси и чињеница да њихова важност иконографским поступком није наглашена на непредвидив начин, онако како се данас стављају акценти у сликарству.

Грачаничка лоза, прва у низу Лоза Немањиних, важна је због ликовног решења њеног корена. Али исто толико је важна и због представе њеног врха. У врху је предочен наручилац првог родословног стабла у Срба. И поред тога што се овом приликом у жижу расправе ставља велики жупан Стефан Немања и сама иконографска обрада почетка струка његове лозе – у жељи да се расветле проблеми у вези са бедрима и истакне важност насликаног геста Немањиних руку – мора се дотаћи и штошта друго.

Најприроднији пут у потрази за одговором на задане иконографско–иконолошке теме јесте да се прати танана нит симболичког говора уткана вештином риторског умећа и у житијни текст написан о краљу Милутину који је слику наручио. Крене ли се том страном, читајући с неопходном пажњом, долази се до предрагоцене поруке коју је записао архиепископ Данило II. То је уједно и снажан подстрек да се истраје у изучавању фантастичне ботанике и изванредан прилог познавању идеја уграђених у српске владарске Лозе. Данило II, савременик краљев и савременик грачаничке Лозе бележи: „**и вь истиноу благословень оть светааго племене и свокго благословенааго корѣне благословена отьрасль и светаго сада красьныи цвѣть, многокрасьнь вьӡоромь паче синовь чловѣчьскьиҳь**“.[4]

У припрати коју је овај пећки архиепископ и писац изградио као предворје за три цркве у Патријаршији, а на јужном делу западне фасаде Богородичине цркве коју је такође подигао, насликана је друга по реду Лоза Немањина. Та чињеница обавезује да се Даниловом означавању краља Милутина као доброг пораста на светој садници благословеног корена узме као изразито важан аргумент. Наводи из житија краља Милутина добиће још већу снагу у аргументацији ако се присетимо да је Данило II имао на старању уметничко стварање у једном одређеном раздобљу иначе дуге владавине овог суверена.[5] Преко идеје



Сл. 2 Немањин лик на грачаничкој Лози (копија у Галерији фресака, Београд; фото: Галерија фресака)

изречене код Данила Лоза Немањића, као **свети садь**, повезује се са лозом крста процветалог – када се крст процветали разуме као **садь животни**.[6]

Детаљ са фреске Лоза Немањина у Грачаници на који скрећем пажњу јесте начин којим је успостављен спој, она нужна „биолошка“ веза, између фигуре великог жупана Стефана Немање као корена и бујне Лозе, лозе његових благородних потомака. То јесте детаљ који представља иконолошку формулацију родбинске повезаности, показује извориште и почетак „гранања“ рода. Преко тог детаља повезује се личност наручиоца слике, актуелног владара са тада већ херојским родоначелниковим ликом и са ликовима осталих благородних предака и сродника који су приказани на светородном стаблу Лозе Немањине.[7]

---

[4] *Животи краљева и архиепископа српских, написао архиепископ Данило и други,* изд. Ђ. Даничић, Загреб 1866, 142 (= *Arhiepiskop Danilo i drugi, Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih,* ed. Dj. Daničić, with an introduction by Dj. Trifunović, London 1972). Преведено је: „и устину благословен од светог племена и свог благословеног корена благословени огранак и свете биљке (саднице) красни цвет, многокрасан узором мимо синова људских“ (*Данило други, Животи краљева и архиепископа српских. Службе*, прев. Л. Мирковић, Д. Богдановић, Д. Петровић, прир. Г. Мак Данијел и Д. Петровић, Београд 1988, 136). Реченицу у нијансама схватам понешто другачије: „И ваистину благословен од светога свог племена, благословен изданак благословенога корена и красни цвет светог сада, многокрасни изгледом изнад синова човечијих...“.

[5] Личности архиепископа Данила II као и уметности његовог доба био је посвећен велики научни скуп. Објављен је зборник радова: *Архиепископ Данило II и његово доба* (Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, децембар 1987), ур. В. Ј. Ђурић, Београд 1991. О важној Даниловој улози у уметничком стварању уп. С. Радојчић, *Архиепископ Данило II и српска архитектура раног XIV века*, у: исти, *Узори и дела*, 195-210.

Могућа пресудна улога архиепископа Данила II у образовању родословне схеме Лозе Немањића не би се могла поуздано утврдити. Није познато да ли је ова тема била сликана у Бањској. Такође, недостаје податак о томе који и какав утицај је Данило II могао имати на њено устројавање и сликање у Грачаници. Његов непосредни утицај ваља претпоставити. Стога треба неком приликом опсежније размотрити питање да ли је управо он, и у којој мери, учествовао у настајању, а посебно у ликовном срицању ове теме у Грачаници. То због чињенице да су друге две фреске које приказују родословље Немањића, са свим суптилним иконографским изменама, настале под његовим упливом (за родословље уп. нап. 9).

[6] У служби за Воздвиженије часног и животворног крста крст се назива садом (засадом, биљком) живота, уп. Ј. Магловски, *Крст процветали из Празничног минеја Божидара Вуковића (1537)*, ЗЛУМС 29-30 (1993-1994), 281-297.

[7] Уз синтагму светородно стабло (или лоза) неопходно је указати на разлике које се запажају на равни значењâ, а исто и у погледу валентности речи које и данас имају исти лик какав су имале у средњем веку. Тој позамашној групи из српског вокабулара припадају и придеви благородни и благоверни. Њихово деловање у савременом језику другачије је од дејстава која су ти епитети имали у старим временима. Њихово припајање уз нечије име могло је доћи тек као последица трајног испуњења читавог низа услова које пред „палог човека“ поставља хришћанска духовност и црквени живот. Притом је, наравно, посреди идеализација (хероизација) личности које се уздижу у више сфере хришћанске стварности. Благородност није самостална вредност и никако не долази по себи. Њен извор јесте превасходно у једном другом добром ревновању, у благоверности. Извире из богољубивости и из богобојажљивости – из страха Господњег као позитивног услова за свеколику побожност. Богобојажљивост спада у водеће начело хришћанског равнања. Као епитет, у опису животног пута, ова одлика редовно краси личности којима хришћанска традиција исказује посебно штовање чинећи им помен. Богобојажљивост, јер, као што рече: „Почетак је мудрости страх Господњи“ (Пс. 111,10). На страх Господњи као на услов побожности указано је у: Д. Богдановић, *Јован Лествичник*

После управо напоменутог може се са више поуздања говорити о једном нарочитом лику (корен) и о једном предивном имену (благоверни) великог жупана Стефана Немање.[8] Дејства што су их имале речи у старом језику морају се испитивати и проверавати са истом пажњом, без обзира на то с којег краја сликане лозе се креће, и онда када се говори о Немањином породу, као и онда када се говори о родословљу његовог потомства.[9]

у византијској и старој српској књижевности, Београд 1968, 64.
Српско православље које увек наглашава да су му почеци код Нема-
њића, са њима је добило и два велика учитеља страху Господњем:
светог Саву и светог Симеона. Псаламски стих: „Ходите, децо, по-
слушајте ме; научићу вас страху Господњем“ (Пс. 34,11) вишестру-
ко је повезан са њима. Свети Сава га уноси у Студенички типик, у
одељку који прописује избор првог игумана (уп. *Списи св. Саве*,
изд. В. Ћоровић, Београд-Ср. Карловци 1928, 100). Српски иконо-
графи истичу светог Симеона као учитеља страху Господњем ста-
вљајући му у руке свитак са исписаним стиховима управо овог
псалма. За текст свитка уп. Д. Милошевић, *Срби светитељи у ста-
ром сликарству*, у: *О Србљаку. Студије*, Београд 1970, 153; такође:
И. М. Ђорђевић, *Свети столпници у српском зидном сликарству
средњег века*, ЗЛУМС 18 (1982) 51. Круг валенци се непрестано
проширује успостављањем нових и нових веза преко новоповеза-
них речи удаљујући се тако од полазног појма. Веза са њим се не
губи, мада се полагано претвара у танану Аријаднину нит. Из круга
који се шири око речи светородни не може се изоставити ни епитет
премудри, иако наизглед нема ваљаног захтева а ни разлога да се о
њему говори.

Низ епитета који по својој суштини јесу као неко друго, ли-
чним подвигом стечено име равноправно оном са крштења, свим
изреченим у овој напомени није исцрпен до краја. Нису предочене
ни њихове бројне унакрсне везе. Тек невешто назначен је почетак
неког таквог низа пошто о тим проблемима до сада код нас није
било расправљано. Надахњујућим показује се програмски текст:
S. Hafner, *O semantičkim inovacijama u srpskoj redakciji crkveno-
slovenskog jezika*, Међународни научни скуп *Текстологија средњо-
вековних јужнословенских књижевности* (14-16 новембар 1977),
ур. Д. Богдановић, Београд 1981, 76-87

Указивање на стара значења речи и њихово упоређивање са
вредностима истих у савременом језику, чему често прибегавам, не
треба разумети као тежњу за неким етимологизовањем. Напротив,
треба га разумети као тежњу да се макар наслути језичка позадина
на којој су те речи постизавале своје праве вибрације и узвратне
резонанце својих значења што су настајала на фону заданог конте-
кста. Даље у тексту указује се и на неке синтагматске спреге речи,
на парове који немају исти лик у старом и у савременом језику.

[8] Начела српске средњовековне словесности нису истраживана па
нема научних резултата на које би се позивали. Нешто мало је
рађено на медицини и пуно на књижевним текстовима, претежно
са филолошко-текстолошке стране. Поимања о функционисању је-
зика у тим временима, колико знам, нису сагледавана. Основ за
истраживања у том правцу свакако ће бити беседа светог Василија
Великог „**ѡ ѥже внимаи себѣ**“ (рукопис *САНУ 62*, златоуст, срп.,
1370/1385, fol. 108r; уп. Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских руко-
писа у Југославији (XI-XVII века)*, Београд 1982, 42, бр. 407). Ова
беседа даје подстрек да се истраживању средњовековног ликовног
материјала приступа иконолошким методом, с пажњом нарочито
усмереном на резултате до којих је дошла савремена лингвистика
(семиологија). Св. Василије упућује на услове који су саобразни
монашким начелима о безмолвију и о неким учењима о души. Део
који надахњује гласи: „**вьнегда оубо нѣкогда пріиметь глас
ȥнаменатьльн мысль наша · ꙗкоже прѣходомь нѣкым на
словѣ ꙗȥдещимь и прѣхажающии въȥдоух · ѿ вещавающаго
преходить кь слышещомоу · и аще оубо ѡбрѣщеть глоубокоу
тишиноу и беȥмльвыѥ · ꙗкоже вь пристанища благоѡтишна
и небоурна, вь слоухы навыкноующиих слово оустремлꙗѥтсе
· аще ли же ꙗко же нѣкаа боурꙗ жестока иже ѿ слышещих
плищь сьпроти вьдьхнеть, посрѣде въȥдоуха раȥьшьдь се,
потопѥно боудеть · сьтворите оубо тишиноу словоу мльча-
нимь · ѥгда бо что ꙗвитсе потрѣбно ѿ несомих им имѣѥ,
неоудобь оуловлꙗѥмо ѥсть истїннoѥ слово · оудобь могыи
иȥбѣжати невьнимающихь.**“

[9] Познато је да се за фреске са Лозом Немањића често каже да пред-
стављају генеалошко стабло тог прослављеног рода. Књига на нема-
чком језику, у свом наслову садржи (немачки) термин за стабло
родослова (E. Haustein, *Die Nemanidenstammbaum*; уп. нашу нап. 2).

Српска реч родословље директан је калк створен по грчком
изразу γενεαλογία. Има индиција, то треба тек истражити, да је
калк сачињен или је ушао у српске текстове негде у исто време кад

***

По свом ликовном устројству Лозе Немањића су симетрично организоване композиције. Вертикална осовина слике, која је уједно и „оса симетрије“, спаја лик родоначелника династичке лозе са ликом Христа који благосиља из сегмента „отвореног“ неба. На фрескама анђели Господњи, који у рукама носе знамења земаљске власти Немањића, својим слетањем са небеса показују њено небеско порекло. Христов лик и гест показују да на лози почива благослов небеског Владике Сведржитеља. Основна иконографска схема композиције саткана је од фигура у стојећем ставу оденутих у одоре сходне њиховом чину и достојанству и од богато разуђене лозе. Преко разгранавања лозе началници власти доведени су у одређене односе. Њихови рођачки односи нису назначени редоследом израстања огранака лозе. Они постају јасни тек на основу легенди исписаних уз сваки лик понаособ, што потврђује, и кроз услове које налаже форма, да је код Лоза Немањића посреди света слика (икона).[10]

У Грачаници, као исходиште лозе, као њен стварни почетак, приказан је свети Симеон Немања, бивши велики жупан и родоначелник прослављене владалачке куће. Стамено, са обе ноге он стоји на подножју (*scabillum*) које је приказано као јастуче. То је детаљ који се прибраја атрибутима власти. Родоначелник је приказан у фронталном ставу, у богатој владарској одори, руку раширених до висине појаса и са њиховим превојем у лактовима. Дланови благо окренути нагоре појачавају водоравну усмереност подлактица. Од његових бедара, од бока његовог, расте бујна увојита лоза. Она би по свом типу припадала акантоликим увојитим лозама опште хришћанске уметности попут оних са мозаика римских цркава.[11] Свакако би се могла сврстати у ту групу када се у иконографском поступку, који настоји да нагласи чланковитост њеног раста, не би наслућивале одлике које

рији термин **причьть родоу**, што би одговарало савременом –
набрајање (прибројавање, побројавање) рода. Тај израз био би
саобразан старијем типу генеалошких слика Немањићког рода –
такозваним хоризонталним стаблима. Приликом ранијих ишчи-
тавања српских средњовековних житијних текстова нисам обраћао
пажњу на ове изразе, те ми није знано у којој мери су ми промакли.
Запазио сам их у вези с цитатима који се непосредно тичу теме
овога рада. Тако у два рукописа који се чувају у Архиву САНУ
стоји: ...**беȥь отца беȥь матере · беȥь причта родоу** (рукопис
САНУ 55, апостол, срп., 1366/1367, fol. 142 r; рукопис *САНУ 351*,
апостол, срп., друга четвртина XV века, fol. 210 r; уп. Д. Богдановић,
Инвентар, 20 и 21, бр. 55 и 75). У трећем упоређиваном Ака-
демијином рукопису стоји: **беȥь ѡтца беȥь матере · беȥь ро-
дословїа** (рукопис *САНУ 281*, апостол, срп., друга четвртина XV
века, fol. 181 r; уп. Д. Богдановић, *Инвентар*, 21, бр. 74). Упо-
ређивање у још два рукописа показује старију варијанту: **беȥь
ѡтца беȥ҆ матерѥ · беȥ҆ прич҆та родоу** (рукопис *Дечани 27*,
апостол, срп., 1360/1370, fol. 214r; уп. Д. Богдановић, *Инвентар*,
20, бр. 54); **беȥь ѡтца беȥ҆ матере · беȥь притча** (sic!) **родоу**
(рукопис *Дечани-Црколез 2*, апостол, буг., почетак XIII века, fol.
178r; уп. Д. Богдановић, *Инвентар*, 20, бр. 46). Последњи рукопис
је рађен по другачијем изводу од претходних. Посреди је почетак
стиха Јевр. 7, 3 који се у српским рукописима налази у **ȥач. т҃еı** а у
бугарском је **ȥач. с҃ч**.

[10] О проблему рођачких односа, небитном за овај рад, расправљала
је Ева Хауштајн. Приложила је схеме рођачких односа и, за прве
три, табеле са следом нараштаја. Уп. E. Haustein, *нав. дело*; за Гра-
чаницу – 20-37, схема I и II; Пећ – 44-53, схема III и IV; Дечани –
59-69, схема V и VI; Матеич – 75-88, схема VII и на стр. 84; Орахо-
вица (Св. Никола) – 93-98, схема VII (sic!, стр. 96).

[11] W. Oakeshott, *Mozaici Rima*, Beograd 1977, 86-87 – одељак *Klasični
ornament i dekoracija od IV do VI veka* укратко приказује спирални
орнамент акантолике лозе. Акантус је, иначе, биљка која се не лози.
У таквом начину ликовног предочавања крије се символичка потка.

ће се јасно истицати на потоњим двема Лозама, на пећкој и на дечанској.

Приликом описивања грачаничке Лозе посебно треба скренути пажњу на прво колено леве и десне гране из којег израстају избоји нагоре ка „главном стаблу“ и у бочне огранке који се спуштају да начине поља за фигуре сликане бочно од Немање. Она се налазе на висини испружених дланова Немањиних раширених и у одређеном гесту заустављених руку. Ова чињеница је од нарочитог значаја за разумевање преображаја у сликању самог почетка Лозе до чега долази на пећкој, а које потом, преиначивши га поново, преузима и дечанска Лоза Немањића. Предочавање промена на овим детаљима исказује се као веома важно и због тога што њихово „повратно дејство“ у великој мери доприноси разумевању почетка струка лозе како је он, тај почетак, изведен у Грачаници.[12]

Да положај Немањиних руку представља гест, у то нема никакве сумње. Положај његових руку јесте један од два значајна иконографска детаља за које је напред речено да им није посвећена одговарајућа пажња. Чињеница је да овај детаљ припада зброју иконографских одлика грачаничке Лозе. Десило се, можда и неком забуном, да је погрешно описан.[13]

Одговор на питање које се намеће у вези са значењем Немањиног геста, и том врстом гестова уопште, треба препустити некој опсежнијој студији.[14] Сагледан у оквиру српског иконографског материјала он се креће у распону идеје богољубивости (*pietas*, односно: *pietas divina*), схваћене са свим оним што љубав к Богу подразумева и проузрокује. То је гест примања и давања, гест прихватања и свесрдног узвраћања на примљену благодат, са оним бесконачним и дубоким осећањем дужности к Дароватељу. Положај Немањиних руку, ако се рачуна према некој хоризонталној оси, симетричан је гесту руку Христа Емануила са врха композиције. Очигледна и упечатљива разлика је у томе што су Спаситељеве шаке, склопљене у гест благослова, у изливању благодати, окренуте надоле. За заснованије разумевање става који заступам у погледу односа руку у овој композицији, нека послужи место из Доментијановог увода у Житије Немањино: **ꙗко же пишеть Ї̈ѡань великыи евангелисть ꙗко ꙁаконь мѡѵсеѡмь дань бисть · благодѣть же и истинна Іѵсоѵсомь Христомь бисть · вь тои же благодѣти мноꙁї любещї Бога ꙗвише се · бесчислиѥ моѵченикы и несвѣдьи светитель · и множьство преподобныхь и богоносныхь ѿець : вь нихже и сїи светыи преподобныи и богоносныи ѿець нашь ꙗви се, вь посльдниѥ рьды наше · тоюже божьственою благодѣтию просвьтѣв се · и Богомь иꙁьбрань бисть.**[15]

Неколико је разлога да пажња буде посебно скренута на овај и овакав однос Немањиног и Спаситељевог геста. Основни је што се управо таквом директном комуникацијом, ликовно назначеном гестовима, једино и може предочити оно личним подвигом стечено име Немањино: Благоверни. Стечено је личним заслугама, делатношћу зарад које га је Небески владика изабрао, бирајући од многих, и уврстио у своје наместнике – у јерархију хришћанских владара.[16]

У једном тексту мањег обима Гордана Бабић је 1981. године указала на две битне чињенице у вези с Немањином фигуром и овом лозом. Прва је да лоза, по угледу на Јесејеву, *израста из тела Симеона Немање* (подвукао Ј. М.). Друга чињеница је да се порекло ове композиције и њене посебне иконографије назире у сликарству епохе Комнина.[17] Овом приликом за разматрања је важна прва констатација: Лоза израста из тела Немањиног – подобно Јесејевој.

Принцип подобија који је ту посебно истакнут,

---

[12] Ове три лозе (грачаничка, пећка, дечанска) свакако да су на истој синхронијској равни сагледавања иконолошко-иконографског проблема. Један пример Лозе Немањића, са дијахронијске равни за ову ликовну тему, показује да је уочавање и одгонетање иконографске микроструктуре „споја“ лозе и Немањине фигуре од велике важности. Он показује да не може бити реч о произвољним решењима без неке дубље идеолошке основе. Посреди је Лоза изведена у горњем десном углу бакрореза Студенице из 1733. године; уп. Н. Цар, *Документарне вредности ликовних представа Студенице*, у: *Благо манастира Студенице*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд 1988, 280, сл. 215 (са литературом). Такође уп. иста, *Каталог. Ликовне представе*, у: *Благо манастира Студенице*, 293, col. B и C. На овој лози је уз Немањин лик исписана легенда која садржи и псаламски стих о страху Господњем (Пс. 43,11) који се исписује на свитку, како је речено, који св. Симеон Немања држи када је насликан у зони стојећих фигура.

P.S. У међувремену сам написао и публиковао рад којим показујем зашто Лоза Немањина израста из срца које он држи у свакој руци; уп. Ј. Магловски, *Земљеделска символика у светосавској традицији*, у: *Свети Сава у српској историји и традицији* (Међународни научни скуп, мај 1995), ур. С. Ћирковић, Београд 1998, 369-385.

[13] Погрешан је опис да Немања „обема рукама држи стилизовану лозу“, у: Б. Тодић, *Грачаница*, 173. Немања лозе и не дотиче. Његове руке и струк лозе се и не укрштају, што би, да је случај, могло створити забуну (уп. сл. 1). Нејасан је узрок ове омашке у опису. Из научног апарата и из библиографије приложене цитираној књизи (стр. 403) закључује се да није коришћен рад Гордане Бабић о класицизму доба Палеолога у српској уметности, у коме је исправно истакнут однос Немање и његове Лозе (у: *Историја српског народа*, књ. 1, ур. С. Ћирковић, Београд 1981, 487-488). Такође, није коришћен ни рад В. Ј. Ђурића о слици и историји, из 1983. године (види нашу нап. 2). Ева Хауштајн бележи да вреже акантуса, сличне гирландама, полазе од раширених руку прилике доле у средини (*girlandenartige Akanthusranken, die von den ausgebreiteten Armen der Figur in der Mitte unten ausgehen*: E. Haustein, *нав. дело*, 22). Поменута ауторка није располагала цртежом из пројекта В. Ј. Ђурића (уп. нашу нап. 1 и сл. 1).

[14] Литература о гестовима, која се среће по прегледима библиографија и по индексима цитирања, остала ми је недоступна. Највероватније је, скоро сигурно, да гест руку какав је насликан Немањи, није био предмет посебне пажње ни у иностраној науци. Уп. *Handgebärden* у: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (даље: LCI), hg. E. Kirschbaum - W. Braunfels, fs. 2, Rom-Freiburg-Basel-Wien 197x, col. 214-216. Од слабе користи за овај рад показала се и књига: M. Barasch, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge - New York 1987. У вези са изучавањем иконографије гестова постаје неизоставан и најновији рад на ту тему: М. Панић-Шторх, *Херодот II,80: Иконографски прилози*, у: Зборник Филозофског факултета XVIII (Београд 1994), 45-51.

[15] *Као што пише велики јеванђелист Јован „Јер закон би дан преко Мојсија, а благодат и истина постаде кроз Исуса Христа“. У тој благодати јавише се многи који Бога љубе, безброј мученика, и небројени светитељи, и множина преподобних и богоносних отаца. Међу којима се у последње наше редове јави и овај свети и преподобни и богоносни отац наш* (тј. св. Симеон – Стефан Немања), *просветивши се истом божанском благодаћу и Богом би изабран*...; превод преузет из: *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона* (превод Л. Мирковић), прир. Р. Маринковић, Београд 1988, 238.

[16] О поимању власти код Византинаца и Срба у средњем веку уп. Г. Острогорски, *О веровањима и схватањима Византинаца*, Београд 1970, 238-262, 263-277; H. Hunger (ed.), *Das byzantinische Herrscherbild*, Darmstadt 1975; Б. Ферјанчић, *Србија и византијски свет у првој половини XIII века (1204-1261)*, ЗРВИ 27-28 (1989), 126-130. За историју уметности меродавни су радови В. Ј. Ђурића на тему владарске идеологије код Срба. Уп., нпр., најновији рад: В. Ј. Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, Зограф 22 (1991), 13-27.

[17] *Историја српског народа*, I, 487-488 (Г. Бабић; уп. нашу нап. 13).

налаже да се погледа начин на који лоза „израста" из тела ова два божија угодника. Налаже да се разлуче основни односи који и једну и другу схему чине разумљивом, и да се издвоје детаљи који то разумевање продубљују.

Од самих почетака, истраживање српског средњовековног живописа упућивало је на очигледну иконографску везу Лозе Немањића са Лозом Јесејевом. Њихова сродност била је лако уочљива већ самим тим што се обе ове иконографске теме изводе у српским манастирима, али не као обавезан ликовни и идеолошки пар. У дечанском храму насликане су и једна и друга. Јесејева на западном зиду наоса, а Немањина на источном зиду припрате.[18] Упоредна анализа ове две иконографске теме – анализа у коју би био укључен и проблем предочавања корена, струка лозе и њихова „веза" – није никада предузета.[19] Највероватније да је то разлог што основне иконографске разлике нису ни ишчитане, нити је покушано да се утврде детаљи који су исти или који су слични код обе лозе.[20] По општем подобију са Јесејем, Немања, као изабраник Божији, постаје добар корен из којег израста изданак правде – његова лоза благородна.[21] И на Немањиној лози, подобно Јесејевом изданку, почива „дух господњи, дух мудрости и разума, дух савјета и силе, дух знања и страха господњег" (Ис. 11/1,2).[22]

Корен у историји уметности није истраживан као посебан проблем. Могуће га је разлучивати на двема основним равнима представљања. Једном, када се јавља као мотив, и други пут када се појављује као тема; оба пута у оквиру неког сложенијег ликовног решења. У српској уметности ретко се могу наћи примери за први случај. Тада би корен морао бити приказан „по природи".[23] Други случај приказивања корена, опет посматрано на српском материјалу, учесталији је и јавља се у великом броју варијанти. У тим примерима корен је иконографска тема. За њено изражавање коришћени су најразноврднији иконографски, односно ликовни мотиви.[24] У случају грачаничке Лозе посреди је корен као иконографско-иконолошка тема. За наглашавање мистичке природе раста, раста којем сврха није само пуко рађање и умирање, у иконографској структури фантастичне биљке употребљен је, дакле, лик владара. Њиме се предочава крепки почетак једном бујном расту. Та особена личност хриш-

[18] Уп. В. Р. Петковић, *Манастир Дечани*, II, 51, col. B, и 2, col B. Реч је о површинама зида између наоса и припрате.

[19] У своју студију Ева Хауштајн је укључила разматрања о Лози Јесејевој у српским, византијским и западњачким споменицима (E. Haustein, нав. дело, 135-157). Јесеј је увек *liegend*, тј. лежећи. Не упоређује га са Немањом који у ликовним решењима своје Лозе увек стоји. Чак ни када говори о дечанском пару Лоза. Поступком однегованог дескриптивног метода детаљно описује иконографска решења да би указала на разлике које се тичу проблема форме а не садржаја. Подвлачи разлику у цртежу и боји, без намере да спроведе далекосежнију анализу. Поређењем обликâ тежи да покаже сличности у композиционом поступку, и неке разлике у организацији схеме. Закључује да се тек код помнијег посматрања показује да се поступак саздавања обе дечанске слике у великом опсегу поклапа (исто, 137: *Durch die symetrische anordnung der neun Figuren in drei Reihen übereinander wirkt der Nemanjidenstammbaum auf den ersten Blick übersichtlicher als Wurzel Jesse mit ihren vielen Szenen und Einzelfiguren, die sich eher locker um die Mittelachse zu gruppieren scheinen. Dagegen sind die üppigen Ranken, die fast den gesamten Hintergrund des Stammbaumes übeziehen, nur mit Mühe als strukturierendes Element der Darstellung zu erkennen. Erst bei genauer Betrachtung zeigt sich, das der Aufbau beider Bilder weitgehend übereinstimmt.*).

[20] У односу на новије радове који се дотичу Лозе Немањића и на њихов допринос познавању теме, сасвим би анахроно звучао следећи исказ о њеном иконографском пореклу: „Иконографско порекло композиције је јасно – оно дословно понавља Лозу Јесејеву (осим највишег дела са Христом и анђелима)..." (Б. Тодић, *Грачаница*, 174). То није тачно ни са иконографске, а није у потпуности тачно ни са идеолошке (теолошке) тачке посматрања. Новији радови у односу на које се вредност навода процењује јесу они раније у тексту већ помињани: В. Ј. Ђурић, *Слика и историја* (наша нап. 1), из 1983, и текст Г. Бабић објављен у *Историји српског народа* (наша нап. 13), из 1981. године. У вези са изучавањем Лозе Јесејеве уп. најновији рад: V. Milanović, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. A Contribution to the Research of the Thema*, Зограф 20 (1989), 48-60. За круг идеја у ком је могуће наћи подобије Немање са Јесејем уп. В. Ј. Ђурић, *Слика и историја*, 123-124. За познавање тематике Лозе Јесејеве у ширем временском оквиру, уп. А. Давидов, *Представе Лозе Јесејеве у српској уметности XVIII века*, ЗЛУМС 22 (1986), 147-171. Обавезан сам да наведем још један рад, засигурно исхитрен, који се дотиче Лозе Јесејеве и Лозе Немањића: С. Марјановић-Душанић, *Мотив Лозе Јесејеве у доба Уроша I*, Зборник Филозофског факултета XVIII (1994), 196-126.

[21] Означавање Немање као корена у средњовековним текстовима истакао је В. Ј. Ђурић, *Слика и историја*, 123-124. Уз истицање Немање као доброг корена подсетио бих на синтагму зли корен, која се појављује као Јудино стечено име – сходно једном цитату из Супрасаљског зборника (уп. Ј. Магловски, *Знамење Јудино*, 57, col. A). Метафоричке обрте са кореном цитира и Б. Тодић, *Грачаница*, 175, налазећи их и у дипломатичкој грађи.

[22] Кад Архиепископ Данило II, у Житију краља Милутина, језичким средствима средњега века говори о војнополитичким успесима његовим, као први од два цитата наводи ово Исаијино пророштво: „**пророк бо Исаиꙗ глаголѥть, рече бо: и почиѥть на нѥмь доухь божии, доухь прѣмоудрости и раꙁоума, доухь сьвета и крѣпости; словомь же оусть своихь оубиѥть нечьстиваго**" (*Животи краљева и архиепископа*, ed. Ђ. Даничић, 114).

[23] Позната су ми два примера, оба на јужном студеничком порталу. Реч је о клесарској представи трокраког корена на биљци која означава позитиван раст, т.ј. раст праведнички. Очигледне су алузије да је то Светотројички раст. Уп. Ј. Магловски, *Студенички јужни портал. Прилог иконологији студеничке пластике*, Зограф 13 (1982), 21, col. B. Корен је оба пута приказан схематизовано али довољно јасно да ликовно предочи симбол за одређену идеју. Његово реалистичкије приказивање неминовно би водило разгранавању кракова, чиме би јасна идеја о тројединому почетку сваког доброг раста била нарушена. Најближа аналогија за приказивање корена као на студеничком јужном порталу била би на северном („левом") порталу западне фасаде на цркви Санта Марија дел Пјеве у Арецу, уп. И. Николајевић, *Портали у Дечанима*, у: *Дечани и византијска уметност средином XIV века* (Међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечана, септембар 1985), Београд 1989, 190, сл. 7.

[24] За предочавање идеја које су тесно повезане са темом корена као дефинисаниог почетка и као даваоца снаге свакоме расту и бујању, користе се разна животињска обличја. Најчешће, из њихових чељусти израста биљка која развија вреже, уплићући их у неразмрсиве преплете, уп. Ј. Магловски, *Студенички јужни портал*, 20, col. A; исти, *Знамење Јудино*, 51, col. B, нап. 13; исти, *Дечанска скулптура, Програм и смисао*, у: *Дечани и византијска уметност*, Београд 1989, 195. У ову групу иконографских решења спадају и мотиви бујног преплетног орнамента, биљног, који у слаповима пада насликан на површинама угаоних творевина стубаца носача куполе раваничке цркве, уп. Б. Живковић, *Раваница. Цртежи фресака*, Београд 1990, 42-45. Сликани сплетови израстају из „лављих чељусти", као што израста и преплет на јужном студеничком порталу, на његовом левом довратнику. Једино им је смер обрнут – одозго надоле.

Има и један биљни мотив који се јавља у значењу корена, слично животињским ликовима. То је акантусов жбун или „лисна чаша" (*Blattkelch*). Мотив је од давних времена био веома распрострањен, па је преточен и у хришћанску уметност. За проблем акантусовог жбуна уп. Ј. Магловски, *Студенички јужни портал*, 17-18. За крст из акантусовог жбуна уп. исти, *Скулптура Пећке патријаршије*, 315-316, сл 18. Као исходиште бујног раста појављује се и највеће хришћанско знамење, сам часни и животворни крст у представама познатим као Крст процветали и у бројним варијацијама на ту тему, уп. Ј. Магловски, *Крст процветали из Празничног минеја Божидара Вуковића* (наша нап. 6). У корење ове и овакве фантастичне ботанике сада се прибраја и људска фигура, лик Стефана Немање. У Служби светоме Сави пева се да је он још бољи изданак који је никао из доброг корена, уп. Теодосијев Други канон Светоме Сави о чудотворствима његовим, глас осми, ирмос прве песме; у: *Теодосије. Службе, канони и Похвала* (прев. Д. Богдановић и Б. Јовановић-Стипчевић), прир. Б. Јовановић-Стипчевић, Београд 1988, 102.

ћанске васељене, тај истакнути владалац, моћни корен преко којег сопственом роду долази снага за красно цветање и за добре плодове, јесте Симеон Немања. Ликовна структура лозе устројена је, подвуцимо исказ, по општем узору на ликовну структуру познате родословне теме Корен Јесејев.[25]

У случају Лозе Немањића на поље ликовне поетике пренета су искуства која су много раније постигнута на равни литерарног бележења символичких исказа.[26] То је у говору слике учињено на стари византијски начин – једном ненасилном синтезом у какве спада синтагма, начин који траје и у поствизантијском раздобљу.[27] На фресци у Рожену (из 1597) или на иконама критског мајстора Ангелоса (из XV века) предочена су два појма спрегнута у ликовну синтагму. То је учињено подобно риторском обрасцу (Христос Чокот или Христос Корен), а не као лик неког хибрида који би настао укрштањем људског лика и лозе.[28]

На основу до сада сагледаног материјала узимам за радну претпоставку да се синтагме у ликовној уметности византијске сфере организују на исти начин као и у говорништву, постављањем слике једног појма уз други и васпостављањем неке препознатљиве везе која их држи скупа преко контекста – везе која открива њихов смисао у новосроченом или тако предоченом поретку.

И кад не би било књижевних потврда из српског средњовековног наслеђа које у раду користим као аргументацију, на грачаничкој Лози би се из односа Немање и лозе – као јасно дефинисаних творевина – лако ишчитало да је Немањином лику додељено значење корена. У историји уметности то је прихватано као општепозната чињеница. Међутим, баш због истицаног принципа подобија са Јесејем, од стране свих аутора који су се бавили Лозом Немањића, неопходно је да се напокон упореде фигуре та два људска лика по којима се Лозе називају. Оба лика, нека не звучи банално често понављање, сликана су у улози корена. Већ и овлашан преглед ликовног материјала улучује могућност да се запазе велике и битне разлике у начину њиховог предочавања. Она основна разлика од које се мора поћи јесте у чињеници да се Јесеј увек слика као на бок прилегли старина. У ликовном решавању појединачних детаља на прилеглом старешини препознаје се иконографија сна.[29]

Немања, супротно Јесеју, увек је сликан у стојећем ставу и уздигнутих руку. Та упадљива разлика наводи на закључак да Јесејева улога у расту Лозе божијих угодника јесте пасивна, по пророчанству и са предсказаним завршетком – са врхом који се уистину исказао као нови почетак – као Исус Христос, Назарећанин, Помазаник Господњи. Одсуство иконографије сна значи будност: оно указује да Немањина улога у расту Лозе јесте активна. Активност се може исказати на безброј начина коришћењем богатог репертоара хришћанске топике. Активна улога у вези с Немањом превасходно се ишчитава из стамене појаве, али још више из геста његових смерно уздигнутих руку, из геста на који је напред већ указано.

Пошто је сагледан општи синтагматски однос човек -корен – лоза, и пошто су уочене основне иконографске карактеристике кроз упућивање на разлике у предочавању човека-корена код ове две Лозе тесно повезане принципом подобија, Јесејеве и Немањине, неопходно је ухватити још једну нит њихове саобразности. То је један нарочит детаљ који се издваја из претходно разматраног односа.

---

[25] Са Корен Јесејев (**корѣнь иксеѡвь**) у Дечанима је сигнирана тема за коју се користи технички термин Лоза Јесејева. Уп. В. Р. Петковић, *Манастир Дечани,* II, 51, col. B.

[26] Садржаје из фонда књижевног наслеђа и њихове одразе у ликовном слоју средњовековне културе В. Ј. Ђурић исцрпније разрађује у навођеном чланку о слици и историји. Важна је и његова опаска да су „књижевне фигуре, иначе знатно старије од слика, припремиле српску средину за прихватање династичке генеалошке представе из Византије и за њено претварање у стабло Немањића“ (В. Ј. Ђурић, *Лоза Немањића,* 53, col. B). Напред је указано на време увођења термина родословље; уп. нашу нап. 9.

[27] За византијску уметност није истраживано представљање синтагми а ни сложенијих риторских фигура коришћењем извесних ликовних средстава и ликовног поступка. Уопштено се говори о сликаним метафорама или алегоријама. Један од важних принципа, а чини ми се да је и један од основних за византијску иконографију, јесте ненасилна синтеза два или више ликовно предочених појмова. Подвлачим, ненасилна синтеза, која преображавањем неће нарушити лик појединачних елемената који у њој учествују. Избегава се начин који би деградирао њихову суштину и њихово достојанство. У умећу речи тај спој обележава се термином синтагма па га ваља задржати и као термин за иконографију. Применом тог језичког начела у иконографском поступку избегнута је свака вулгаризација ликовног исказа која би могла настати у сликарском или скулпторском предочавању поетских слика дефинисаних речима. На примеру једне општепознате синтагме – Христос Лоза – може се указати која се врста иконографских проблема отвара утврђивањем да се ово риторско начело користи у ликовној уметности. Из жеље да се на лако разумљив начин предочи идеја коју покрива синтагма Христос Лоза, дошло је до насилне синтезе лика Христовог и лика лозе у коју прерастају његове шаке. Лоренцо Лото, колико год да био вешт сликар, није успео да избегне призвук паганског у овом детаљу на фресци у Ораторију Суарди (Трескоре, Бергамо, 1524): „На левом унутрашњем зиду (дугом 812 cm) испричана је легенда св. Варваре (*Barbara*), не у засебним пољима која следе једно за другим, него више на старински начин у сценама које се надовезују у непрекинуту целину развијену читавом дужином зидног платна. Једини прекид, у центру, јесте колосална фигура Христа раширених руку. Из његових прстију избијају младице лозе која се под основом таванице увија образујући низ медаљона који уоквирују једну или више полуфигура мученика и светитеља, затим се настављају преко гредља таванице образујући илузију перголе по којој су се разиграли анђелци (пути), као у Рафаела или код Коређа. На крајњим рубовима зида фигуре гиганата који симболишу јереси, а који покушавају да се успењу по лествама на небо и да разруше Свету Лозу, обрушавају се наглавачке на земљу. До ногу Христових су попрсја троје донатора: Батиста Суарди са женом Орсолином и сестром Паолином.“, в. B. Berenson, *Lotto* (versione italiana dalla 3. ed. inedita di Luisa Vertova), Milano 1955, 86, Tav. 146 – за „панорамски“ снимак целе сцене; Tav. 145 – за део таванице са насликаном вињагом. За репродукције уп. и: А. И. Смирнова, *Художники венецияиской Терафермы первой половины XVI века,* Москва 1978, ил. 108-112].

[28] Христокорен, или, забележсно ботанички: Христос X корен. Мислим да је успелији и хришћанству примеренији онај начин којим је Христос Лоза приказан на фресци са фасаде главне цркве Роженског манастира (Бугарска). Христос обема рукама држи лозу која пада око нише са ликом патрона храма, уп. Б. Пенкова, *Фреске на фасади главне цркве Роженског манастира код Мелника*, Зограф 22 (1992), 62, col. A, сл. 4; такође: Г. Геров, Б. Пенкова, Р. Божинов, *Стенописите на Роженския манастир*, София 1993, сл. 59, сл. на стр. 61.

Критске представе Христа Лозе, како их је сликао чувени живописац Ангелос, ближе су риторској синтагми но што је роженска фреска. Између две укрштене, од три основне гране сразмерно високог чокота, постављена је полуфигура Христа. Он обема рукама благосиља. Насликан је од бедара навише. До бедара његових је чокот. Испред њега је Јеванђење отворено на страни текста по Јовану, са метафором о лози (Јн. 15,1-2). Лево и десно, у правилном поретку, у завојима ластара Лозе сликане су допојасне фигуре дванаест апостола, уп. М. Борбудакис, у: *Εικόνες της κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη,* ed. M. Hatzidakis, Ираклион 1993, 475, 481, 506, Tab. 119, 124 и 151.

[29] Уп. одредницу *Schlaf* у: LCI, 4, col. 72-75. Било је неопходно да се и на ликовном плану доследно и јасно прави разлика између сна и поспаности (дремежа). Посебно важно јесте да се сан разликује од иконографије успења (природне смрти), по обрасцу Успења Пресвете Богородице (уп. *Tod Mariens,* in: LCI, 4, col. 333-338). Јесејева фигура у типичним представама његове лозе сликана је у складу са старим изразом „**на ребрехь вьзлегь**“ или „**на ребрѣхь спати**“.

Посреди је питање о томе у каквој су вези, којом спрегом се повезују по имену познат праведник-Корен на једној страни и лоза његових потомака на другој страни ликовне синтагме. Кроз те нарочите односе испољавају се одлике на основу којих се могу увидети суштинске разлике између Лозе Немањине и Лозе Јесејеве – разлике које су предочене и истакнуте применом такође нарочитих иконографских детаља.

Запазимо однос самог тела Јесејевог, односно Немањиног, и самог струка биљке. Осмотримо начин на који је предочено происхођење „тела телесних“ обеју Лоза, и Јесејеве и Немањине.[30] Посматрањем тих појединости излучује се велика разлика у иконографском поступку њиховог уобличавања. Већ на нивоу радне претпоставке рачунало се са тим да разлика мора да постоји, сходно одговарајућим догматским нијансама којима се разлучују та два раста – сатрозаветни од новозаветног.

Кад је Лоза Јесејева у питању појављују се извесне тешкоће и недоумице при разумевању иконографских решења која на сликама приказују управо тај детаљ самог споја. Код Јесеја који је прилегао за сан, биљка полази вертикално од његовог тела, сликаног мање или више хоризонтално. У томе нема ничег необичног нити је ту ишта неприродно. Стога се не може тачно знати да ли је Јесеј прилегао „на ребра“ уз свој корен, уз свој пањ, или биљка полази од његовог бока.[31] У случају Стефана Немање таквих недоумица нема. Однос Немањиног тела и струка његове лозе сасвим је јасан. Код млађих лоза, Пећ и Дечани, лоза полази из његових руку.[32] У Грачаници, као што овај рад истиче, од његовог бока.

Прихватићемо стога да и Лоза Јесејева, са којом се Лоза Немањина доводи у зависност, такође израста из бока као одређеније назначеног дела тела. И то претежно из левог на десну страну прилеглог (пасивног) Јесеја. Немања, иако статично постављен у схему слике, у активном је ставу примања божанског благослова и личног узвраћања на велики дар – приношењем: по својој богољубивости. То уједно чини ону битну разлику између старозаветног (Јесеј) и новозаветног (Немања) праведника. Лоза Немањића и Лоза Јесејева могу се повезивати на управан (директан) начин на многим симболичким нивоима, али никако на онима са првог плана. Раст Лозе Јесејеве има своје испуњење у Исусу Христу – прворођеном из мртвих – по чему лоза праведничка буја једним новим квалитетом. Лоза Немањина, посматрана у оквиру биљне симболике хришћанске уметности, јесте наставак раста оне лозе што избија из подножја крста процветалог. Тек посредно, преко Христа Медијатора, она је наставак раста лозе старозаветне смерности, означавана књижевним епитетима као неки нови Израиљ: **такоже и сего преподобнаго ѿца нашего, прозрѣ господь хотещоую бити вь нѥмь благодѣть своѭ · и благочьстивыи хотеще родити се ѿ нѥго · и ꙗко новомоу исраилю сѣмени ѥго ꙗвити се ѿ нѥго · и прѣболшеѭ благодѣтиѭ на концѣ просвьтѣти се имь : глаголѥть бо вь пѣснехь давидь блаженїи ѥже изьбра и приѥть ѥ господь, и паметь ихь вь родь и родь · и силно на земли боудеть сѣме иѣь · и родь правы благословитсе, и сѣме ихь вь вѣкы исправитсе.**[33] На основу склопа чињеница у ликовном и књижевном материјалу можемо закључити да је на равни фантастичне ботанике Немања плод лозе од зрна (Христос) које је крстом положено у недра земље.[34] Од бедара његових, као од доброг плода Христовог, настаје Нова, благородна лоза.[35]

Током сагледавања детаља са обе Лозе издвојена су два значајна појма: бок и бедро. Неопходно је размотрити могућност њиховог значења у ликовној уметности, а и у књижевности, пошто то до сада није чињено.

Бок јесте општи назив за страну тела, без обзира на то о каквом је телу реч. У нашем случају посреди је човеково тело. Доследном употребом у сакралним текстовима источног хришћанства бок је као појам постао снажно поетичко средство. Место на Немањином боку са кога на грачаничкој фресци полази лоза може се још ближе одредити. Тај део људског тела означава се као бедро. Лоза у грачаници полази са обе стране Немањине наочите појаве лепога стаса оденутог у владарску одору. Могућност да лоза обилази (опасује) Немањину фигуру, попут лука какве омче, у потпуности отпада пошто би се на тај начин губила свака идеја о пореклу (потицању, потеклу). Ликовно предочавање омче или опасаности не-

[30] На разликовање тела телесног и тела духовног, односно на разлику између праздане Адамове (људске) плоти, која је због преслушања заповести постала пропадљива, и васкрсле, богочовечанске непропадљиве плоти по Другом Адаму, Исусу Христу, плоти оних који кроз њега васкрсавају, указује апостол Павле у Првој посланици Коринћанима (1 Кор. 15,44). Симболичко представљање те разлике у скулптури размотрено је у: Ј. Магловски, *Јужни студенички портал*, 18, col. B – 19, col B.

[31] Наиме, није јасно да ли биљка израста из земље или из Јесеја као из корена. Уз то, на српским примерима лоза не полази директно од Јесејевог тела. У сва три случаја у којима је очувана Јесејева фигура (Сопоћани, Дечани и Морача) постоји „посредник“ између тела старозаветног праведника и струка његове лозе, што се у иконолошким разматрањима нипошто не сме занемарити.

[32] Штури податак о полажењу лозе из руку пружа Б. Пенкова (наша нап. 28), у вези са сликарским решењем Христа-Лозе, без описивања како је то иконографски изведено.

[33] Уз проблем представљања раста уп. Ј. Магловски, *нав. дела*; превод наведеног књижевног примера: *Тако Господ прозре и овог преподобног оца нашег* (тј. Симеона – Стефана Немању) *да ће на њему бити његова благодат, да ће се благочестиви од њега родити, и да ће се као нови Израиљ јавити семе његово, и да ће се они на крају просветити превеликом благодаћу*, в. *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона* (наша нап. 15), 239.

[34] За пример ликовног предочавања мистерије зрна и крста уп. Ј. Магловски, *Скулптура Пећке патријаршије*, 318-321.

[35] Епитет „нова“ није риторска досетка него је ознака са далекосежним последицама у правно-политичкој идеологији. У предочавању родословља, сликању ликова старих (*imagines maiorum*), Немања се појављује као Нови човек (*homo novus*) што никако не значи, сходно поставкама римског права, човек без порекла (без оца, без матере, без родословља). Ту могућност не допушта Доментијан (уп. нашу нап. 37). Велики жупан се појављује као нова личност, нови праотац, подобно старозаветном Јесеју (Аврааму, Јакову). Наручилац слике тражи да ликовно поткрепи своја владалачка права. У структури слике он се појављује као Ја (*ego*) чиме је омеђена прва половина родослова пошто се не појављују његови потомци на престолу, јер се о будућности не зна. Оно што се зна јесу називи потомака женске и мушке линије (унук, праунук, чукунунук итд.). Овим се ликовна схема Лозе Немањића може довести у општу везу са тзв. стаблима крвног сродства и пружити могућност да се њихова иначе схематски решена „стабла“ реконструишу као биљна творевина. Помоћи ће да се покаже да на тим минијатурама из правних списа није посреди сликање обрнутих стабала, како држи Ладнер (*Medieval and Modern Understanding of Symbolism: A Comparison*, у: G. B. Ladner, *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art*, Roma 1983, 264) него је реч о разгранавању лозе, попут Лозе Немањића. Наведени Ладнеров рад код нас је користио С. Ћурић у тексту о студеничкој пластици, в. С. Ћурић, *Студенички портал и олтарска трифора*, Саопштења XX-XXI (1988-1989), 14. Увођење ових стабала сродства доприноси да се боље разумеју и лозе српских владара, иако није реч о истој правној ствари.

чим био би начин којим се размишљања упућују на идеју о уловљености, западању у замку, стање неслободе.[36] Стога остаје да се закључи да су бедра Немањина, односно његов бок из кога у грачаничком иконографском решењу буја лоза, назначена због снаге коју бок има и поседује као добро познати израз. Ова изванредна иконографска микроструктура, уочена тек сада, потврђује јединство и истоветност идеја богослужбених текстова и светих слика.

Бедро, као прастари троп у хришћанској поетици, развојем својих символичких вредности постигло је исказе веома сложене по идејама а посебно снажне по формулацијама. Тај израз, као символ мушке снаге, кроз бројне поетичке обрте и риторске фигуре остварује нарочите валенце. Један од обрта јасно исказује идеју о пореклу. Сходно старим поукама песничког умећа, Доментијан је у Немањином Житију записао: **ꙗкоже и семоу преподобномоу отцоу нашемоу · ѿ великыхь, великомоу · и ѿ славвныхь, славномоу · и ѿ благаго корене красны цвѣть изшдь · изь чрьсль господьствоующїихь срьбскою землѥю · вь всеи братїи своѥи рожденишмь мьншѡмоу, нь божиѥю благодѣтию вышшемоу.**[37]

Важно је знати да се бедро на символичкој равни изједначује са боком – са боком као неминовном одликом плотског и вештаственог света.[38] Поетика хришћанског Истока, у тежњи да човековом уму приближи два пола између којих је распет, између живота и смрти, ствара једну контрастну и, истовремено, снажну и веома успелу слику супротстављајући Адамов и Христов бок. Из првог потиче сагрешење (Ева) а из Христовог, прободеног копљем, истиче спасоносна крв и вода којима се дуг греха потире.[39] Напајана тим благодатним даром из бока Христовог, и храњена принетим телом Његовим, расте и буја из бока (= бедра) Немањиног лоза његових благоверних потомака насликана у грачаничкој припрати наспрам умилне лепоте представе раја.

Пошто је предочен један део значења која се иконолошким методом могу ишчитати из грачаничке Лозе Немањине, могуће је извести одређене закључке у вези са принципима византијске иконографије. На примеру разматраног начина на који је сликарским поступком успостављен однос лозе и људске фигуре преко бедра, долази се до сазнања да је посреди ликовна синтагма и да о таквој врсти решења треба водити рачуна приликом истраживања византијске уметности. Као микроструктура једног сложенијег ликовног знака она постаје окосница око које се гради идеја целокупне фреско-представе. Ближе упознавање вредности једног таквог скоро небитног детаља, како би се о њему могло судити на први поглед, показује се као веома важно. Његово упознавање је значајно колико за потпуно сагледавање репертоара иконолошких детаља, толико и за разумевање принципа на којима почива средњовековна иконографија. Нарочито у оном делу када иконографски поступак више није илустрација одређеног текста, него је самосталан поетски исказ остварен ликовним оружјем. Својом структуром слика као целина тада није саобразна структури одређеног књижевног рада па се, сходно томе, њен садржај и значења не могу лако распознати. Тада сваки труд да се објашњење ликовног дела тражи у неком конкретном литерарном предлошку постаје узалудан.[40] Научна обрада појединости те врсте од великог је значаја за она постепена и у првом реду полагана истраживања којима се прикупљају лексичке одреднице неопходне за познавање српске средњовековне символике, за њен речник и њену обухватнију синтезу. Истраживање фантастичне ботанике, будући да је на самом почетку, неминовно ће остављати утисак фрагментарности. На неки други начин – до кроз руковети – не би се ни могло захватити са плодног поља познатих а несазнаних слика однегованих поетиком српске средњовековне уметности.

(1995. године)

---

[36] У међувремену, након завршетка овог рада, урадио сам и објавио студију која се бави проблемом омчи у ликовним представама а која у потпуности образлаже заснованост горње тврдње: Ј. Магловски, *Врзино коло – мотив студеничке пластике. Од метафоре ка моделу*, ЗРВИ 37 (1998), 55-74.

[37] Доментијан, *нав. дело*, 238: *Тако и овај преподобни отац наш, велики од великих, и славни од славних, и красни цвет од доброга корена, изиђе из бедара оних који су господовали српском земљом* ... (прев. Л. Мирковић). Овај цитат се наставља на део наведен као у нап. 15. Померање зачетништва рода са Немање на његове претке само је привидно. Писац Житија жели да истакне да јунак његовог списа, као *homo novus*, није, како би се рекло језиком фантастичне ботанике, тиква без корена.

[38] Бедро и бок јесу синонимске речи са високим степеном подударности у начину на који се односе према другим речима. Добро бедро може понети колико и добар бок. Код бока је присутна идеја да је он део нечега што се поближе одређује – неког сасуда или творевине којој је сврха да обезбеди запремину коју треба или која је већ попуњена нечим по квалитету другачијим од околине. Из бока може да потекне, произађе, проистекне па и да провали неки садржај – ако садржаја, наравно, има. Ако не, бок без њиме обујмљеног садржаја јесте празан, јалов, узалудно је његово постојање.

[39] Уп., за прилику, у тропару пете песме четвртог гласа у Октоиху параклитику: **прободеномь ти ребрѡмь нетлѣниѥ истачаѥши мнѣ ѡ владико божьсьтвеныѥ строуѥ · иже ребрь прѣстоуплѥниѥмь, вь тлѣниѥ попльзшомоу се**, што је: „прободеним ти ребром, о Владико, нетрулежне истачеш божанствене струје, мени, који преступљењем ребара у трулеж склизнух“ (рукопис *Дечани 143*, октоих првогласник, срп., крај XIV века; уп. Д. Богдановић, *Инвентар*, 75, бр. 1008. Такође, рукопис *Дечани-Црколез 10*, октоих првогласник, срп., XIV век; уп. Д. Богдановић, *нав. дело*, 75, бр. 1004).

На ово је указано у: S. Salaville, *Christus in Orientalium pietate*, Roma s. a. (Ephemerides liturgicae, 20). У латинским језиком писаној књизи отајство бока Христовог посебно је истакнуто сабирањем многих места из евхаристичких служби као и других богослужбених књига. У оквиру другог поглавља, где је приложен избор сведочанстава из богослужбених књига, посебан параграф посвећен је отајству бока Христовог прободеног копљем (*C III. Specialis ac frequens laudatio lateris Christi lancea transverbati*; у плану прослова: ... *lancea confossi*, која реч има мању валенцу с појмом бок). Судећи по литератури коју о. Северијан Салавил користи, његова књига је изашла четрдесетих година XX века. Из његог прослова, *Operis argumentum et partitio*, сазнаје се да је било предвиђено да се појави и други део књиге (*pars II*), с насловом *Testimonia liturgicorum commentatorum*. Он, међутим, никада није публикован, а требало је да садржи коментаторе византијске, несторијанске и монофизитске цркве. Први део књиге (*pars I*), носи наслов *Selecta ex liturgiis ac liturgicis libris testimonia*.

[40] „...однос књижевности и сликарства у средњем веку се не би могао свести на просте односе мотива, нити на однос вербалне поруке са сликом, коју та порука ликовно изражава и преноси. Тај однос је дубљи и сложенији, а не може се ни разумети докле год се не схвати да у средњем веку књижевност није оно што је данас, али ни сликарство није оно што је данас сликарство; да је природа обе стране између којих се утврђује веза скоро сасвим друкчија него природа данашњих полова једног таквог односа, савремене књижевности, с једне стране, и савременог сликарства с друге стране. Када се узме у обзир тај моменат, и ако се пође од суштине књижевног као год и ликовног стварања у епохи средњег века, открива се не само двостраност него и јединственост, једнозначност те везе. Могу се обе стране свести на заједнички именитељ.“ - цитат из: Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1980, 85-86 (одељак: *Књижевност и ликовна уметност*, 84-88).

From Nemanja's thighs
Contribution to the iconology of *The Tree of Nemanja* at Gračanica

Janko Maglovski

This paper examines two details, both of which are found on the figure of Stefan Nemanja, St. Symeon, from the depiction of *The Tree of Nemanja* which forms a part of the Gračanica wall-paintings (around 1320). The first is the gesture of Nemanja's hands and the second is his thighs. The solution of the iconographical problems begins with a quotation from the *Life of King Milutin* where Danilo II, Serbian archbishop and writer, had written about Nemanja: "he is the blessed shoot of the blessed root and a beautiful flower of the holy plant" (see note 4 and the quotation above it). The iconographical formulation of the linkage has been presented as a means of establishing the necessary connection between the figure of the great župan Stefan Nemanja and his lush family Tree (see fig. 1 and 2); firstly on a metaphysical ideological level and then in the process of painting itself. Along with the expression "lineage with holy origin", some linguistic problems regarding the range of meanings of the words which have the same appearance in the old and modern language have been treated (see note 7). Epithets attributed to somebody's name are, in fact, a second name which is acquired by personal accomplishment and equal to the baptismal name. The author believes that following the necessary explanation regarding linguistic problems it is possible more reliably to treat one particular appearance (the root) and one beautiful name ("Pious" – **Благовѣрньı**) of the great župan Stefan Nemanja. Relating to the genealogy, the author points out the fact that in the sacral texts of the time, the older Slavonic apprehension of genealogy was replaced by a more recent and more adequate calque (see note 9).

Concerning *The Tree of Nemanja* from Gračanica, the author points out that special attention should be paid to the first node (*nodus plantae*) of the left and right branch, out of which stems grow in the upper direction toward the "main tree" and also to the side branches. These nodes are on the level of the outstretched palms of Nemanja's hands which are extended and stopped at the particular moment. This fact is of specific importance for understanding changes in how the Tree was painted from the very beginning, in what happened firstly in *The Tree of Nemanja* at Peć and then from Dečani. The gesture of Nemanja's hands in this work has been interpreted within the context of piety (*pietas, pietas divina*). It is a gesture of reception and giving, a gesture of the amiable return for received grace with a deep and eternal sentiment of debt demonstrated toward the blessing Giver (Christ) who is represented at the top of the composition. This statement has been supported with a quotation from Nemanja's Life written by Domentian (see note 15 and quotation above). Nemanja's name, which was acquired by the personal accomplishment – Pious (**Благовѣрньı**), could be explained only by such direct communication and gesture expressed in painting.

Regarding Nemanja's figure and the Tree from Gračanica, Gordana Babić pointed out that this Tree, like Jesse's, "grows out from the body of Symeon Nemanja" (see note 17). This paper has discussed the way in which the tree "grows" out of body of Jesse and Nemanja, in order to discern basic relationships which make both iconographical schemes understandable. The author stresses details which deepen that understanding. According to the general similarity with Jesse, Nemanja – as the chosen man of God – becomes the good root out of which grows the shoot of justice – his noble tree.

The root in the history of art has not been discussed as a particular problem. It is possible to differentiate it on two basic levels of representations: as a motif and as a subject; in both instances as a part of more complex painted formulae. The examples for the first type mentioned are very rare in Serbian art. In that case the root should have been presented "by its nature" (see note 23). The second type of representation of the root, again examined on the basis of Serbian material, is found more often and appears in a wealthy number of variations. In those examples, the root is the iconographical subject. A wide variety of iconographical motifs (that is painted motifs) have been used to express it, such as various shapes of animals and also one herbal motif of an acanthus bush (*Blattkelch*). This paper adds a human figure as well to the roots of the fantastic vegetation, whose research the author has begun (see note 24). In the case of *The Tree of Nemanja* from Gračanica, the root is an iconographical-iconological theme. The appearance of the ruler has been used to emphasize the mystical nature of growth in the iconographical structure of the fantastic vine. It should be specially emphasized that the painted structure of the tree was created according to the general pattern of the painted structure of the well-known genealogical theme called *The Tree of Jesse*.

The understanding gained long before in symbolic expression in literature was used in the case of *The Tree of Nemanja* within the sphere of the painted poetics. This was emphasized by V. J. Djurić (see note 26). It was accomplished in the language of painting in the old Byzantine way – with a subtle synthesis, such as syntagm. This technique was employed also in the post-Byzantine period as well. In this paper, the author opens the question of the painted syntagm and states his own opinion regarding this particular question. Concerning the example of the syntagm *Christ–Vine,* he shows the example of the painted formula performed as a literary illustration of a metaphor, and not as expressing the connection of two notions into the syntagm. He mentions the example of the wall painting of Lorenzo Lotto in Oratorio Suardi in Bergamo (see note 27). For the painted syntagms *Christ–Vine* he points to a fresco in Rožen (Bulgaria, from 1597), as well as to icons painted by Angelos from Crete (dated from 15th century; see note 28).

Since the general syntagmatic relation of man–root–tree has been perceived, and since basic iconographical characteristics have been observed through differences in expressing man–root in those two Trees (of Nemanja and of Jesse), the author indicates the mode of linking the righteous-Root of the painted syntagm, on the one side, and the tree of his descendants, on the other side. Thus, the essential differences between *The Tree of Nemanja* and *The Tree of Jesse* could be perceived.

The perception of the relationship between the body of Jesse, i.e. the body of Nemanja, and the stalk of the vine indicates the way in which the initiation of "natural bodies" (I Cor. 15:44) of both dynasties, Jesse's and Nemanja's was shown. By studying these details it is possible to perceive a great difference in the iconographical process of their formation. With Jesse, who laid down to sleep, the vine starts vertically from his body which is painted more or less horizontally. It can not be said for certain whether Jesse laid down on the "ribs" beside his root, beside his stump, or if the vine starts from his loins. There is no such hesitations in the case of Stefan Nemanja. The relation is completely clear. In the case of the more recent *Trees*, those from Peć and Dečani, the vine begins from his hands, and in Gračanica, as emphasized by this paper, from his loins.

The author recalls that *loins* is the general name for the side of a body, regardless of the kind of body. In our case, the

human body is in question. By consistent usage in the sacral text of Eastern Christianity, the loins as a concept came to have strong poetical meaning. On the fresco in Gračanica, it is possible to determine more precisely the place on the Nemanja's side out of which the vine starts to grow. That part of human body is called the thigh. The possibility that the vine encircles Nemanja's figure, like a loop, can be completely excluded since that would not have the meaning intended and would completely erase the idea of origin. To loop around or to be encircled with something would suggest the idea of a trap, of a non-free condition. Thus, it can be concluded that Nemanja's thighs, i.e. his loins depicted in the fresco had been emphasized because of the well known poetical expression of the power of the loins. The special iconographical microstructure perceived in this paper confirms the unity and identity of ideas in liturgical texts and holy paintings (see note 37 and the quotation above it).

It is very important to know that the thigh on a symbolic level has the same significance as the loins, having in mind the loins as an unavoidable characteristic of the carnal and material world. Thigh and loins in the Old Slavonic language, as well as in modern Serbian language, are also synonyms with regard to their position toward other words. Good thigh could carry as much as good loins. The idea is more prevalent with the word "loins" in that it (the loins) is a part of something that could be closely determined – a part of creation whose purpose is to provide the volume (space) which is or should be filled with something qualitatively different from the surrounding. Out from the loins something could flow, emerge, originate, and even to erupt, if of course there is something. A loins without that something is empty, barren, and its existence is useless.

The poetics of the Christian East, in its intention to bring the human mind closer to the two poles between which it is torn apart, creates a strong and very successful picture contrasting the side of Adam with the side of Christ. From the first originates sin (Eve) while from the side of Christ, stabbed with lance, flows salvational blood and water which washes away the debt of sin (see note 39). Watered with that gracious gift from the side of Christ, and fed with His offered Body, the tree of Nemanja's pious descendants, painted in the narthex of Gračanica, grows and springs up from loins (= thigh) of Nemanja directly across from the depiction of the sweet beauty of Paradise.

Since we have presented one part of meaning which could be read from representation of *The Tree of Nemanja* in Gračanica by using the iconological method, it is possible to make certain conclusions regarding principles of Byzantine iconography. Based on the method of establishing the relationship between the vine and the human figure by artistic treatment, that is through the thighs, it can be concluded that we have here a painted syntagm and that such a formula should be taken into consideration when Byzantine art is studied. As a microstructure of a more complex painted sign, it becomes a basis around which the idea of the whole depiction has been built. Close study of the detail, irrelevant at first sight, has proven to be very important. Its understanding is not only important for comprehending the repertoire of iconological details, but also for understanding the principle on which medieval iconography was based. This is especially true when iconography does not illustrates a particular text, but is an independent poetical expression, accomplished by an artistic tool. In that case, painting as a whole is not identical with the structure of a literary work and, therefore, its content and meaning can not be easily revealed. In that case, every attempt to discover an explanation of the painted work in some specific literary source becomes useless. Scientific study of such details is of immense importance for gradual and very slow research, through which we collect lexical entries necessary for understanding of Serbian medieval symbols and art in general – for its glossary and abundant synthesis. Beyond any doubt, the research of fantastic vegetation, being at the very beginning, will leave the impression of fragmentation. However, there is almost no other way, except through small handfuls, to pick the fruits from the fertile land of known and unstudied pictures, cherished by poetics of Serbian medieval art.

La tradition de la présence de la Vierge dans les scènes du "Lithos" et du "Chairete" et son influence sur l'iconographie tardobyzantine*

Nektarios Zarras

A mon professeur Vlassios Feidas

UDK 232.971:75.046.3.033.2

L'Apparition du Christ à la Vierge après la Résurrection est mentionné pour la première fois dans la littérature patristique au IVème siècle, et une telle tradition s'est maintenue jusqu'à la période byzantine tardive, ce qui a influé sur l'icônographie. Cette influence, évidente surtout aux XIVème et XVème siècles, peut être interprétée par les idées théologiques dominantes de cette période, ainsi que par le caractère narratif de la peinture de l'époque des Paléologues.

Dès le II[e] siècle, dans des œuvres apocryphes[1] et patristiques[2] se forme la tradition de l'Apparition du Christ à la Vierge après la Résurrection. Dans ces textes, lors de l'épisode de la rencontre du Christ avec Marie Madeleine décrit par l'évangéliste Jean, la présence historique de cette dernière est remplacée par celle de la Vierge. Plus tard, au IV[e] siècle, se forme une autre interprétation dans la littérature patristique. Selon celle-ci, "ἡ ἄλλη Μαρία" mentionnée par l'évangéliste Matthieu[3] lors de l'événement de l'Apparition du Christ aux deux Saintes Femmes ("Chairete"),[4] est identifiée à la Vierge. Cette interprétation qui dominera et qui, plus tard, sera admise par de nombreux Pères[5] appartient à Saint Jean Chrysostome, à son commentaire "Εἰς τόν εὐαγγελιστήν Ματθαῖον" dit: "Ἦσαν δέ ἐκεῖ γυναίκες πολλαί μακρόθεν θεωροῦσαι, αἵτινες ἠκολούθησαν διακονοῦσαι αυτῷ Μαρία ἡ Μαγδαληνή καί Μαρία ἡ Ιακώβου καί Ιωσῆ μήτηρ, καί ἡ μήτηρ τῶν υἱῶν Ζεβεδαίου... ἠκολούθουν αὐτῷ... καί μέχρι τῶν κινδύνων παρῆσαν... καί αὗταί πρῶται ὁρῶσι τόν 'Ιησουν...τίνες δέ ἦσαν; Ἡ μήτηρ αὐτοῦ, ταύτην γάρ λέγει τήν 'Ιακώβου καί αἱ λοιπαί."[6]

Je considère, que cet avis de Jean Chrysostome, apparaissant pour la première fois au IV[e] siècle, n'est pas tellement dû à l'influence de la tradition apocryphe mais, surtout, à la volonté de Jean Chrysostome et des autres Pères d'accentuer le rôle de la Vierge dans les événements de la vie du Christ et, en premier lieu, dans ceux qui étaient relatifs à la Passion et la Résurrection. La cause de cette mise en valeur du rôle de Marie fut la contestation de sa personne comme Mère de Dieu.

Au IV[e] siècle, le représentant le plus important de la théologie d'Antioche fut Diodore de Tarsos (cca 374–394). Diodore, qui était le maître de Chrysostome, en accentuant la plénitude de la nature humaine du Christ, est arrivé au point de rejeter la vraie naissance du Fils et Logos de Dieu par Marie et a abouti à la conclusion que la Vierge n'a donné naissance qu'au Christ homme descendant de David.[7] Les positions de Diodore furent reprises par son élève Nestorios qui, en les élargissant, rejeta la vraie naissance du Logos par la Vierge Marie, qui aurait fait naître seulement le Christ homme et pour cela elle ne saurait pas être nommée "Théotokos". En revanche, le III[e] concile Oecuménique (431), qui avait condamné Nestorios,[8] ordonna que dorénavant la Vierge sera nommée "Théotokos", en intégrant ainsi ce terme dans

* Je voudrais exprimer mes remerciements à mes professeurs Nikolaos Giolès, de son assistance à la rédaction de cette étude, et à Victoria Kepetzi, qui a eu l'obligeance de revoir le texte français. Aussi, au collègue Titos Papamastorakis des discussions très intéressantes qu'on a eu sur le sujet.

1 Dans cette catégorie je cite le texte copte "Évangile des douze Apôtres", du II[e] siècle, selon lequel le Christ a adressé le "Noli me tangere" à sa Mère et non pas à Marie Madeleine. Cf. E. Revillout, *Les apocryphes coptes 1: L'Évangile des douze Apôtres et l'Évangile de Saint Barthélemy*, Patrologia Orientalis 2 (1904), 169–170; J. D. Breckenridge, *"Et prima vidit". The Iconography of the Appearance of Christ to his Mother*, Art Bulletin 39 (1957), 12, note 10; N. Giolès, *'Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α΄ χιλιετηρίδος*, Athènes 1980, 98–99.

2 Je cite: 1) L'extrait de l'ouvrage de Tatien "Διά τεσσάρων Εὐαγγελίων", qui date de la période 172–180 ap. J-C. Pour la datation du texte cf. O. Stegmüller, *Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel*, München 1975, 180–181; Giolès, *Ανάληψις*, 98, où il y a une bibliographie détaillée, 2) L'ouvrage de Pseudo-Justin "Αποκρίσεις προς Ορθοδόξους" (PG 6, 1250A–1400D).

3 Matth. 28, 1–9.

4 Pour la représentation du "Chairete" v. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV[e], XV[e] et XVI[e] siècles*, Paris 1916, 540–555; K. Weitzmann, *Eine vorikonoklastische Ikone mit der Darstellung des Chairete*, in: *Tortulae* (Römische Quartalschrift, Suppl. 30), Rome 1966, 317–325 (répris dans: idem, *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton 1982, 105–116); LCI 2 (1969), 666–667; K. Wessel, *Erscheinungen des Auferstandenen*, RbK 2 (1971), 379–383.

5 Je cite le discours d'Eusèbe d'Alexandrie, "Εἰς τής τριήμερον Ἀνάστασιν τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ" (PG 61, 735). Ce texte, probablement par erreur du copiste, fut attribué à Jean Chrysostome. Nous retrouvons le même extrait dans une collection d'œuvres, qui portent le nom d'Eusèbe d'Alexandrie. La plus grande partie du discours, qui se trouve dans le *Vatic. Gr. 1633*, fut publié pour la première fois par A. Mai, *Spicilegium romanum*, Rome 1843, Z. IX, 1–28 et 652–713 et ensuite par Migne (PG 86, 421). V. aussi G. Gianelli, *Témoignages patristiques grecs en faveur d'une Apparition du Christ à la Vierge Marie*, REB 11 (1953), 112, note 3, et le discours de l'archevêque Jean de Thessalonique (PG 59, 637–638). Dans ces discours "η άλλη Μαρία" mentionnée par Matthieu s'identifie à la Vierge.

6 PG 58, 777. Cf. Gianelli, *op. cit.*, 107–108; Breckenbridge, *op. cit.*, 13, note 14; Giolès, *Ανάληψις*, 100; Weitzmann, *Chairete*, 321.

7 V. I. Feidas, *Εκκλησιαστική Ιστορία*, A΄, Athènes 1993, 593.

8 Idem, *op. cit.*, 604–619.



Fig. 1 Staro Nagoričino. L'Apparition du Christ aux Saintes Femmes (photo G. Millet)

la terminologie théologique officielle. Bien sûr, le terme "Théotokos" était déjà connu dès le III[e] siècle, mais avec cette formule du Concile, il a obtenu un fondement doctrinal.[9]

La tradition patristique mais aussi apocryphe du IV[e] siècle[10] influença la représentation, soit de l'Apparition de Jésus aux femmes dont l'une est la Vierge, soit de la Vierge comme Sainte Femme lors de la scène de la Visite au Sépulcre ("Lithos"). Dès l'époque paléochrétienne, les deux scènes sont figurées tant dans la peinture monumentale que sur les icônes portatives et dans les arts somptuaires. Nous les rencontrons ainsi parmi les mosaïques de Saint-Serge de Gaza (V[e] siècle) connues uniquement par la description de Chorikios de Gaza[11] dans l'Évangile de Rabbula (586),[12] où la Vierge fait partie des deux scènes, sur le couvercle du reliquaire en bois (VI[e] siècle) qui se trouve dans la chapelle des Sancta Sanctorum,[13] avec la representation de la Vierge dans la scène de la Visite au Sépulcre, ainsi que sur l'icône encaustique au monastère de Sinaï représentant le "Chairete".[14]

De la période médiobyzantine, citons la chapel d'Açikel Ağa (fin du XII[e] siècle) à Cappadoce, où la Vierge, figurée debout dans le panneau du "Chairete", est identifiée par l'abréviation MH(TH)P Θ(EO)Y ainsi que par son nimbe;[15] le stéatite du Musée de la Bibliothèque du Vatican (deuxième moitié du XII[e] siècle) où, dans la scène de la Visite au Sépulcre, la troisième personne du groupe des Myrrophores est la Vierge, à en juger par l'abréviation MH(TH)P Θ(EO)Y.[16] Nous pourrions également mentionner la scène du "Lithos" à la vieille cathédrale de Verroia, où la Vierge est reconnue par l'abréviation MH(TH)P Θ(EO)Y et aussi par l'auréole. La scène appartient au premier couche de décor mural de l'église, du XIII[e] siècle, et précisement à la décennie 1215–1225.[17] A cette époque-là, l'illustration de la tradition de l'Apparition du Christ à sa Mère n'est pas particulièrement fréquente dans les oeuvres d'art.[18] Le point de vue de Breckenridge, que la Théotokos est représentée dans certains manuscripts illustrés semble incorrecte.[19]

Dans la peinture monumentale de l'époque tardobyzantine, la représentation de la Vierge dans la scène du

---

[9] C. Scouteris, *Théotokos–Panaghia*, Εκκλησιαστικός Φάρος 60 (1978), 371–373; I. Kalavrezou, *Images of the Mother: When the Virgin Became Meter Theou*, DOP 44 (1990), 160.

[10] Au IV[e] siècle circulaient de nombreuses œuvres apocryphes dans lesquelles la Vierge fait partie des Saintes Femmes qui visitent le Sépulcre ou bien dans les scènes où elle est en compagnie des Saintes Femmes, elle est distinguée de celles-ci par le prénom "Marie". Nous retrouvons la même idée dans le "Discours de Marie-Théotokos", qui est attribué à Cyrille d'Alexandrie. Selon lui, Théotokos s'entretient avec les apôtres Pierre et Jean, dix ans après la Résurrection du Christ et dit: "Son Père l'a ressuscité le troisième jour du monde des morts. J'ai visité le Tombeau et Lui, il est apparu devant moi et m'a dit: Va et dire à mes frères tout ce que tu as vu". (Breckenridge, *op. cit.*, 11). L'œuvre ne vient pas de la plume de Cyrille d'Alexandrie mais c'est plutôt une imitation de sa 21[e] Catéchèse et selon E. A. Wallis Budge (*Miscellaneous Coptic Texts in the Dialect of Upper Egypt*, London 1915, 36; cf. Breckenridge, *op. cit.*), elle a été écrite probablement avant 350. ap. J-C.

[11] Chorikios de Gaza en décrivant les mosaïques de l'église du Saint-Serge à Gaza, mentionne la scène de l'Apparition du Christ aux "ἀμφί τήν τεκοῦσαν γυναίκας", entre la représentation de la Résurrection et de l'Ascension (*Laudatio Marciani*, I. 76, in: *Choricii Gazaei opera*, ed. R. Foerster, Leipzig 1929). Cf. Gioles, *Ανάληψις*, 99; A. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton 1986, 21, note 12.

[12] C. Ceccheli, G. Furlani, M. Salmi, *The Rabbula Gospels. Facsimile edition of the miniatures of the Syriac manuscript Plut I. 56 in the Medicaean-Laurentian library*, Oltun 1959, f. 13a.

[13] V. surtout C. R. Morey, *The Painted Panel from Sancta Sanctorum*, Bonn–Düsseldorf 1926, 151 sq; Giolès, *Ανάληψις*, 185–186, fig. 31.

[14] K. Weitzmann, *The Jephtath Panel in the Bema of the Church of St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, DOP 18 (1964), 346, pl. 9; idem, *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai. The Icons: from the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976, fig. 21 et 75.

[15] N. Thierry, *Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce: Açikel Ağa Kilisesi (Église de l'Ağa à la main ouverte)*, CA 18 (1968), 57, fig. 18; C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce: le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, 327–328.

[16] Pour le stéatite du Musée de Vatican, cf. Millet, *Recherches*, 406, 506, 532, fig. 534 et 574; A. Roe, *A Steatite Plaque in the Museo Sacro of the Vatican Library*, Art Bulletin 23 (1941), 213–220, fig. 1.

[17] Th. Papazotos, *Η Βέροια και οι ναοί της (11ος –18ος αι.)*, Athènes 1994, 242–244, pl. 3.

[18] Weitzmann, *Chairete*, 108.

[19] Breckenridge (*op. cit.*, 15) prétend que dans l'Évangéliaire *Petropol.*



Fig. 2 Gračanica. Les Saintes Femmes au Tombeau

"Lithos" et le "Chairete" continue, avec une fréquence particulière. Nicéphore Callistos Xanthopoulos (1256-1335) et Saint Grégoire Palamas (1294-1357) mentionnent à cette époque l'Apparition du Christ à la Vierge. Dans son discours "Εἰς τήν ἁγίαν Μυροφόρον Μαρίαν τήν Μαγδαληνήν", le premier rapporte: "ἦλθε ἡ Μαρία ἡ Μαγδαληνή καί ἡ ἄλλη Μαρία θεωρῆσαι τόν τάφον ἣ δή παρά τοῖς ἄλλοις Μάρκο τε και Λουκᾶ, 'Ιακώβου Μήτηρ και 'Ιωσῆ ἐπιγέγραπται, ἥτις ἀναμφιβόλως ἡ Θεοτόκος εἶναι νομίζεται".[20] Au contraire, Grégoire Palamas, dans son 18e discours "Τῇ Κυριακῇ τῶν Μυροφόρων ἐν ᾗ καί ὅτι πρώτη τόν Κύριον εἶδεν ἐκ νεκρῶν ἀναστάντα", prétend: "Τό γάρ τῆς τοῦ Κυρίου ἀναστάσεως εὐαγγέλιον πρώτη παρά πάντων ἀνθρώπων, καθάπερ καί προσῆκον ὑπῆρχε καί δίκαιον ἡ Θεοτόκος παρά τοῦ Κυρίου ἐδέξατο, καί αὕτη τοῦτον ἀναστάντα πρό πάντων εἶδεν, καί τῆς αὐτοῦ θείας ὁμιλίας ἀπήλαυσε καί οὐκ εἶδεν ὀφθαλμοῖς μόνο αὐτοῦ καί αὐτήκοος αὐτοῦ γέγονεν".[21] La même opinion, à savoir que seule la Vierge a vu le Christ après la Résurrection, fut reprise aussi dans son 20e discours, sur le 8e Évangile *Eothino*.[22]

Parmi les premiers exemples[23] connus de la période paléologue, où la Vierge est représentée comme Sainte Femme, nous trouvons la représentation du "Chairete" à l'église Saint-Prochore Pčinjski, près de Vranje (cca 1316), dont le décor pictural est dû, on le sait, à Michel Astrapas.[24] Trois femmes[25] y sont représentées dont la troisième est parée



Fig. 3 Mateič. Les Saintes Femmes au Tombeau

d'un nimbe, ce qui nous permet de l'identifier à la Vierge.[26] L'illustration de l'Apparition du Christ devant les Saintes Femmes est, en principe, intitulée "Chairete", parce qu'elle illustre la salutation du Réssuscité aux deux femmes, selon le récit de Matthieu.[27] En revanche, à l'église Saint-Prochore, cette scène, qui se trouve sur le mur face au sanctuaire, porte le titre de "Noli me tangere" (Μή μου ἅπτου) qui n'est pourtant utilisé que pendant l'Apparition de Jésus à Marie Madeleine, d'après la narration de Jean.[28] De plus, nous y trouvons trois Saintes Femmes et non pas deux. Le désaccord entre l'inscription et l'épisode représenté est déjà courant pendant la période médiobyzantine, comme par exemple à Monreale[29] et à Saint-Marc de Vénise.[30]

Contemporaines aux peintures murales de Saint-Prochore sont celles de l'église de Staro-Nagoričino (cca 1317), située dans la même région. Sur le mur sud du sanctuaire, dans la scène du "Chairete" avec laquelle s'amorce le cycle des Apparitions du Christ, la troisième femme représentée debout, est la Vierge, comme l'indique son nimbe (Fig. 1).[31]

A Gračanica (cca 1320), dans la scène du "Lithos", qui, au début du cycle des Apparitions de Christ après la

21 (du XIe siècle) et dans le Tétraévangile d'Iviron, *cod. 5* (du XIIIe siècle), la Théotokos est représentée comme Sainte Femme aux scènes de la "Visite des Saintes Femmes au Sépulcre". Mais il n'y a aucun élément distinctif dans ces scènes qui puisse nous persuader d'une telle identification.

[20] PG 147, 561 A.

[21] PG 151, 237 D.

[22] ""Εδει δέ καί τοῦτο τηρηθῆναι....τό μόνην αὐτήν ἐν γυναιξί ἅψασθαι του σώματος μετά τήν 'Ανάστασιν" (PG 151, 269 C).

[23] Parmi les premiers exemples, c'est l'église de Saint-Théodore à Tsopaka dans le Magne (dernier quart du XIIIe siècle, v. N. B. Drandakis, *Ο Άγιος Θεόδωρος στον Τσόπακα της Μάνης*, Πελοποννησιακά 16 (1985–1986), 250, fig. 12; idem, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Athènes 1995, 46–47, fig. 15), et l'église de Panaghia à Drimos ou Driali dans la même région (cca 1300, v. N. B. Drandakis, M. Panayotidi, E. Delyanni-Dori, S. Kalopissi, *Έρευνα στη Μάνη*, Πρακτικά ΑΕ, 1978, 152).

[24] G. Subotić – D. Todorović, *Painter Michael in the Monastery of St. Prohor Pčinjski* (in Serbian), ZRVI 34 (1995), 139–140, fig. 2.

[25] L'iconographie des femmes au nombre de deux aux représentations du sujet avant l'époque des Paléologues est basée sur le texte de Matthieu (28, 1), tandis que les Femmes au nombre de trois ou plusieurs caractérisent plutôt l'art des Paléologues. La multiplication de leur nombre suit la narration de Mark (16, 1), cf. Millet, *Recherches*, 516–517; D. Mouriki, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Άλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Athènes 1978, 26; N. Giolès, *«Πορευθέντες... (εικονογραφικές παρατηρήσεις)»*, Δίπτυχα 1 (1979), 26.

[26] Subotić – Todorović, *op. cit.*, 140.

[27] V. supra, note 3.

[28] Jean 20, 1–17.

[29] A Monreale il y a l'inscription "Noli me tangere", v. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, 289, pl. 72.

[30] A l'église de Saint Marc on lit l'inscription "Anse me noli", v. O. Demus, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig, 1100–1300*, Baden bei Wien 1935, pl. 16; idem, *The Mosaics of San Marco in Venice*, 1, Chicago–London 1984, pl. 351.

[31] La photographie vient du "Fonds Gabriel Millet".



Fig. 4 Markov Manastir. Les Saintes Femmes au Tombeau



Fig. 5 Saint-Démétrios à Peć. Les Myrrophores au Tombeau



Fig. 6 Saint-Phanourios à Valsamonéro, Crète. L'Apparition du Christ aux Saintes Femmes

Résurrection, toujours sur le mur sud du sanctuaire,[32] nous retrouvons la Vierge nimbée, identifiée cette fois-ci par l'abréviation MH(TH)P Θ(EO)Y (Fig. 2). Elle est suivie par trois femmes, parmi lesquelles celle du milieu tient un encensoir à pied.

A Mateič (cca 1346), dans la même scène, toutes les trois Saintes Femmes sont nimbées mais, celle au milieu, pourrait être identifiée à la Théotokos grâce aux petites croix sur le maphorion, à l'endroit des épaules et du front (Fig. 3).[33]

Au catholicon du monastère de Marko (cca 1375),[34] la première des trois Saintes Femmes visitant le Tombeau est la Vierge, comme le démontrent le nimbe et les croix qui ornent le maphorion à l'endroit du front et des épaules (Fig. 4).[35] En revanche, dans la scène correspondante sur le tympan de la porte ouest de l'église de Saint-Démétrios à Peć (cca 1345),[36] nous ne pouvons pas affirmer avec certitude que le peintre a eu l'intention de représenter la Vierge, parce que toutes les trois Myrrophores[37] sont nimbées et portent des étoiles sur le maphorion (Fig. 5). Cet écart de la tradition iconographique qui rattache, pour des raisons théologiques, l'étoile à la Mère de Dieu seulement, est déjà connu dès l'époque médiobyzantine.[38]

En Grèce, à Kastoria, à Mistra, dans le Magne[39] et en Crète, on a relevé des représentations du "Lithos" at du "Chairete" avec la figure de la Vierge en tant que Sainte Femme.

Ainsi, à Saint-Phanourios de Valsamonéro, en Crète (1328, première couche), la Vierge est représentée dans toutes les deux scènes (Fig. 6 et 7). Contrairement à la femme qui la suit, elle porte un nimbe et son maphorion est orné des trois étoiles.[40]

[32] B. Todić, *Gračanica*, Beograd 1989, 124; B. Živković, *Gračanica. Les dessins des fresques*, Beograd 1989, III. 20 (photographie personnelle).

[33] La photographie vient des archives photographiques du Service Archéologique de Skopje.

[34] G. Millet – T. Velmans, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macedonie et Montenegro)*, fs. 4, Paris 1969, pl. 88, fig. 163.

[35] Pour les croix qui ornent le maphorion de la Vierge, cf. G. Galavaris, *The Stars of the Virgin. An Ekphrasis of the Mother of God*, Eastern Churches Review I/4 (1967/1968), 364–369; C. Konstantinides, *Le sens théologique du signe "croix–étoile" sur le front de la Vierge des images byzantines*, Akten des XI internationalen Byzantinistenkongresses, I, München 1960, 254–256.

[36] Photographie personnelle.

[37] Il en est de même, plus tard, dans le panneau de la *Visite des Saintes Femmes au Sépulcre* dans l'église de Panaghia Eléoussa sur le lac de la Mégali Prespa (1488/1489). v. G. Subotić, *L'école de peinture d'Ohrid au XV^e siècle* (in Serbian), Beograd 1980, fig. 12.

[38] Je cite, par exemple, la fresque de la *Visite des Saintes Femmes au Sépulcre* à Karabas Kilise (1060–1061; troisième couche) à la région de Soganli à Cappadoce (M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Bd. 3, Recklinghausen 1967, Abb. 461) et la scène du "Chairete" à l'église de Saint–Neophytos près de Paphos (1195; C. Mango – E. J. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos and its Wall-Paintings*, DOP 20 (1966), fig. 36).

[39] Cf. supra, note 23.

[40] K. Kalokyris, *Αι Βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Κρήτης*, Athènes 1957, pl. 18, fig. 1–2; M. Bissinger, *Kreta: byzantinische Wandmalerei*, München 1995, fig. 143–144.



Fig. 7 Saint-Phanourios à Valsamonéro, Crète.
Les Saintes Femmes au Tombeau



Fig. 8 Vierge Mésochoritissa à Malles Lasithiou, Crete.
Les Myrrophores au Tombeau

Dans l'église Saint-Jean au village de Kroustas Mirabellou (1347/1348), sur la même île, toutes les trois Saintes Femmes sont nimbées. La première d'entre elles est la Vierge, désignée par les lettres MH(TH)P Θ(EO)Y.[41]

Toujours en Crète, dans l'église de la Vierge Mésochoritissa, au village Malles Lassithiou (1433/1434, deuxième couche), deux femmes nimbées se tiennent devant le Sépulcre (Fig. 8). La Vierge, qui touche sa joue de sa main gauche, est de nouveau identifiée par l'abréviation MH(TH)P Θ(EO)Y ainsi que par les étoiles sur le maphorion.[42]

Parmi les églises de Mistra, la Vierge est représentée comme Sainte Femme à l'église de Perivleptos (1360-1370), dans le panneau du "Lithos",[43] où les deux Myrrophores, des flacons de parfum à la main, portent un nimbe (Fig. 9). La première d'entre elles doit être identifiée à la Vierge par la présence d'une étoile sur le front du maphorion.

A Saint-André Roussoulis à Kastoria (cca 1430),[44] la scène du "Lithos [45] comprend six Saintes Femmes, dont la première, portant le flacon de parfum et au regard effrayé devant le tombeau vide, est identifiée à la Théotokos par les lettres MH(TH)P Θ(EO)Y (Fig. 10).[46]

Les deux scènes dans le narthex de Saint-Jean Lampadistis, au village de Kalopanayotis, à Chypre (après 1453),[47] constituent une particularité iconographique par rapport aux monuments mentionnés plus haut. La Vierge visite, seule, le Cénotaphe et s'entretient avec les anges, alors que, juste à côté, elle est représentée dans la scène du "Noli me tangere", composition dans laquelle, par excellence figure Marie Madeleine (Fig. 11).[48] D'aprés l'inscription peinte entre les deux

---

[41] Bissinger, *op. cit.*, 151–152, fig. 116.

[42] M. Aspra–Vardavaki, *Οι τοιχογραφίες της Παναγίας Μεσοχωρίτισσας στις Μάλλες Λασιθίου Κρήτης*, Δίπτυχα 5 (1991-1992), 224, pl. 262, où l'on trouve toute la bibliographie antérieure.

[43] G. Millet, *Les monuments byzantins de Mistra*, 2, Paris 1940, pl. 121/3.

[44] Pour l'église de Saint Andréas Roussoulis v. surtout M. Païsidou, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς*, Thessalonique 1995, 85–86, 244, 249 et 253; E. Drakopoulou, *Η πόλη της Καστοριάς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή (12ος–16ος αιώνας)*, Athènes 1997, 113–114.

[45] Outre l'inscription "Ο Λίθος", il y a aussi l'inscription "Χαίρετε", mais sans représentation de la scène qui porte ce nom. Il se peut que le peintre n'a pas pu représenter la deuxième scène et il n'en a conservé que l'inscription (G. Gounaris, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Thessalonique 1980, 56).

[46] S. Pelekanidis, *Καστορία. Βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, Thessalonique 1953, pl. 163a.

[47] A. et J. A. Stylianou, *The painted Churches of Cyprus*, London 1985, 30, fig. 183–184. L'inscription se trouve au–dessus de l'entrée sur le côté Sud, et nous informe, que le peintre était venu de Constantinople. Les byzantinistes acceptent comme possible l'hypothèse que le peintre était venu à Chypre comme réfugié après la chute de Constantinople et qu'il a entrepris la décoration du narthex juste après son arrivée.

[48] La scène de "Noli me tangere" à l'art byzantin est représentée sporadiquement. Pour cette scène cf. A. Kalliga–Geroulanou, *Η σκηνή του "Μη μου άπτου" στα βυζαντινά μνημεία και η μορφή που παίρνει τον 16ο αιώνα*, Δελτίον ΧΑΕ 4/3 (1962-1963), 203–230; N. Zarras, *Εικονογραφικές παρατηρήσεις στην παράσταση της Εμφάνισης του Χριστού μετά την Ανάσταση στη Μαρία Μαγδαληνή*, in: *Γ΄ Συνάντηση των Βυζαντινολόγων της Ελλάδος και της Κύπρου. Εισηγήσεις–Περιλήψεις Ανακοινώσεων*, Rethymno 2000 (sous presse).



Fig. 9 Perivleptos, Mistra. Les Saintes Femmes au Tombeau

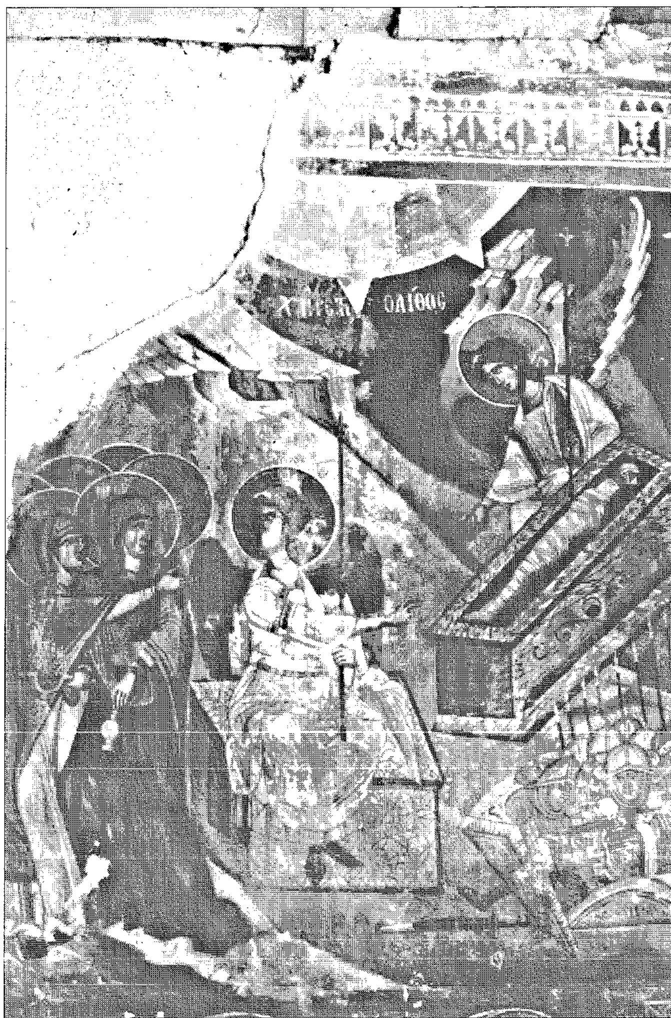


Fig.10 Saint-André Roussoulis, Kastoria.
Les Myrrophores au Tombeau

rochers du fond de la composition,[49] la source du peintre constantinopolitain du monument chypriote a été l'Évangile de Jean, à savoir l'unique texte décrivant la visite de Marie Madeleine au tombeau du Christ et ensuite, l'Apparition du Ressuscité devant elle.

Nous trouvons une image ayant à peu près la même structure dans l'église de Pantokrator de Dečani (1345–1348),[50] où, d'après l'inscription,[51] est illustré l'événement décrit par Jean. A Saint-Jean Lampadistis, Marie Madeleine a été remplacée par la Vierge, soit parce que le peintre avait été influencé par les textes, soit parce qu'il avait suivi un certain modèle constantinopolitain, inconnu jusqu'à présent.

Dans tous les exemples déjà mentionnés, il semble que les textes de Callistos Xanthopoulos et de Grégoire Palamas, qui continuent la tradition paléochrétienne, ont une influence remarquable sur l'iconographie, puisque la présence de la Vierge dans les scènes de la Visite des Saintes Femmes au Tombeau et du "Chairete" constitue, dans plusiers cas, un élément iconographique nécessaire à leur organisation. Cependant, le fait que la scène soit comprise dans le cycle des Évangiles *Eothina* qui, dans nombreux exemples, comme à Staro Nagoričino, à Gračanica etc., contient jusqu'à quinze représentations alors que les récits évangeliques correspondants sont seulement onze, conduit à la conclusion que la variante iconographique peu répandue de l'Apparition du Ressuscité à la Theotokos se range normalement dans le programme narratif de la peinture tardobyzantine, et obtient un sens particulier, en jugeant par l'importance et le nombre des monuments byzantins conservés.

La tendance narrative excessive des peintres de la période paléologue explique la mise en valeur d'une scène qui ne s'appuie pas sur le texte évangélique inclu à la fois, dans le cycle des Évangiles *Eothina*, et representé indépendamment. Tandis que, à l'époque paléochrétienne, Jean Chrysostome eût, comme déjà mentionné, ses propres raisons pour introduire officiellement dans la littérature patristique la tradition – jusqu'à ce moment apocryphe – concernante l'Apparition du Christ à sa Mère, à l'époque tardobyzantine, des questions théologiques aussi importantes, ayant rapport à la personne de la Vierge, justifient la fréquence de la scène.

L'ambiance théologique de l'époque après 1300 fut fortement influence par le mouvement hésychaste.[52] Les doctrines sur l'Incarnation du Verbe de Dieu et des deux natures, enracinées dans l'histoire et la conscience de l'Église, constituèrent les éléments de base de l'enseignement des hésychastes, qui louèrent spécialement la contribution de la Vierge au mystère de l'Incarnation.[53] L'importance de cet événement pour la théologie hésychaste a accentué par conséquent la gravité exceptionnelle du personnage de la Théotokos[54] et l'honneur rendu à son égard, puisque c'était grâce à elle que l'Incarnation fut réalisée pour le genre humain. Un fait significatif du développement du culte de la Vierge pendant cette période est la décision d'Andronique II Paléologue (1282-1328), prise en 1297, de célébrer Théotokos chaque année pendant un mois entier.[55] Dans l'art byzantin, outre

[49] La photographie m'a été fournie par le conservateur du Musée Archéologique de Nicosie, G. Philothéou, que je remercie chaleureusement.

[50] A Dečani la représentation occupe la partie ouest de la voûte d'arrêtes qui couvre le sanctuaire, avec d'autres scènes des *Eothina*.

[51] Pour l'inscription cf. *Mural Painting of Monastery of Dečani. Material and Studies* (in Serbian), ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 44.

[52] I. Meyendorf, *Spiritual Trends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*, in: *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venise 1971, 53–71 (répris dans: *The Kariye Djami*, vol. 4, ed. P. A. Underwood, Princeton 1975, 93–106); idem, *Society and Culture in the Fourteenth Century. Religious Problems*, Actes du XIVe congrès international des études byzantines (Bucharest 1971), I, Bucharest 1975, 41 (répris in: idem, *The Byzantine Legacy in the Orthodox Church*, Crestwood 1982, 129–149).

[53] Meyendorf, *Spiritual Trends*, 66; T. Velmans, *La peinture murale byzantine d'inspiration constantinopolitaine du milieu du XIVe siècle (1330–1370)*, in: *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle*, Beograd 1989, 77.

[54] A. Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989, 92.

[55] Nikephoros Choumnos (J. F. Boissonade, *Anekdota: Anecdota Graeca e codicibus regiis*, II, Paris 1832 /répr. Hildesheim 1962/, 107–136);

l'illustration de l'Acathiste, liée à l'enseignement des Hésychastes et glorifiant la Vierge pour sa contribution au mystère de l'Incarnation, la représentation des préfigurations mariologiques dans la peinture murale peut également être interprétée comme une expression de son culte. Ce dernier cycle, dont les premiers exemples conservés apparaissent durant la première période des Paléologues, est conçu dans un cadre plus large d'images relatives à la Vierge en tant que protectrice de Constantinople. Ces images insistent sur les qualités de la Capitale en tant que ville incorruptible et protégée par Dieu.[56] Il s'agit d'une conception qui apparaît dans les oeuvres hésychastes célèbres de l'époque. Le *codex 342* du monastère de Chilandar, fols. 48^{b}-53^{b}, contient un poème de Grégoire Sinaïte dédié à la Vierge, dans lequel le poète implore la Vierge Immaculée d'"écraser les ennemis de sa main pure" en se rapportant à la "*Hypermachos Stratigos*" de l'armée byzantine.[57]

C'est dans le cadre théologique de l'honneur exceptionnel rendu à la Vierge qu'il faudrait également interpréter l'illustration, dans la même période, de la tradition sur sa présence parmi les Saintes Femmes visitant le Sépulcre du Christ, tradition adoptée par Nicéphore Callistos Xanthopoulos et Grégoire Palamas.

Quant au premier, il faut souligner qu'il est possible qu'il ait appartenu au milieu des Hésychastes de Constantinople, hypothèse qui semble être corroborée par le fait que ses oeuvres furent traduites en slavon,[58] à côté de celles de Pseudo-Denys – une des sources les plus importantes de la théologie hésychaste,[59] et des discours de Grégoire Palamas. Les oeuvres de Callistos Xanthopoulos furent publiées après une initiative de l'empereur Jean Cantacuzène, défenseur et protecteur des Hésychastes. Citons, par exemple, l'hymne que Xanthopoulos dédia à la Vierge et qui fut traduite en serbe par le moine Macaire,[60] originaire de Serbie, en 1382, période pendant laquelle le mouvement hésychaste dans ce pays était renforcé par le prince Lazare.[61]

Le discours de Xanthopoulos sur Marie Madeleine, dans lequel il mentionne la Vierge comme une des Saintes Femmes, constitue la source littéraire principale du début du XIV^{e} siècle.

C'est de la même période, et notamment de la deuxième décennie du XIV^{e} siècle, que datent trois monuments,


Fig. 11 Saint-Jean Lampadistis à Kalopanayotis, Chypre. L'Apparition du Christ à la Vierge


Fig. 12 Icône dans l'église-musée de Saint-Catherine à Héraklion. L'Apparition du Christ aux Saintes Femmes

Saint-Prochore Pčinjski, près de Vranje, Staro-Nagoričino et Gračanica. L'honneur à l'égard de la Vierge, cultivé particulièrement dans l'ambiance théologique hésychaste, comme nous venons de le mentionner, a été exprimé dans le domaine artistique, en dehors de l'illustration de l'Acathiste et des préfigurations mariologiques, par sa représentation dans les compositions du "Lithos" et du "Chairete". Sa présence dans ces scènes constitua un choix fréquent des peintres de l'époque tardobyzantine, alors que dans la période précédente elle était plutôt une exception dans le cadre de l'iconographie établie des deux scènes. De cette façon, ce motif devient désormais un élément iconographique constant de la peinture des Paléologues, élément qui, à notre avis, a influencé décisivement les représentants majeurs de l'art postbyzantin.

De cette dernière période, nous citerions quelques exemples. D'abord, l'icône attribuée à Angelos Akotantos (XV^{e} siècle) avec l'Apparition du Ressuscité aux Saintes Femmes (Fig. 12).[62] Mentionnons aussi la peinture murale du même sujet dans la nef centrale du catholicon de la Grande Lavra, au Mont Athos (1535),[63] et les icônes des architraves des monastères de Stavronikita (1546)[64] et d'Iviron (datant de la

V. Grumel, *Le mois de Marie des Byzantins*, EO 31 (1932), 257–269. Cf. Ch. Angelidi – T. Papamastorakis, *Η Μονή των Οδηγών και η λατρεία της Θεοτόκου Οδηγήτριας*, in: *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη* (catalogue), Athènes 2000, 373–387.

[56] L. Ryden, *The Andreas Salos Apokalypse. Greek Text, Translation and Commentary*, DOP 28 (1974), 201–202, 226–228, note 73–74; cf. T. Papamastorakis, *Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου και της Ύψωσης του Σταυρού σέ ένα ιδιότυπο εικονογραφικό κύκλο στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης*, Δελτίον ΧΑΕ 14 (1987-1988), 322–323, note 59; idem, *Ο διάκοσμος του τρούλλου των ναών της Παλαιολόγειας περιόδου (1261–1453) στη Βαλκανική χερσόνησο* (thèse non publiée), Ioannina 1992, 143, 154.

[57] M. Tatić-Djurić, *L'inspiration littéraire dans l'iconographie mariale*, in: *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^{e} siècle*, Belgrade 1987, 51.

[58] Tatić-Djurić, *op. cit.*, 54–55; A. E. Tachiaos, *Hesychasm as a Creative Force in the Fields of Art and Literature*, in: *L'art de Thessalonique*, 123.

[59] Tatić-Djurić, *ibidem.*

[60] Dj. Trifunović, *Hymne de Nicéphore Calliste Xanthopoulos, consacré à la Vierge dans la traduction serbe de Makarije de l'année 1382*, Cyrillomethodianum 1 (1971), 58–79; Tatić-Djurić, *ibidem.*

[61] Trifunović, *op. cit.*, 61.

[62] L'icône, qui se trouve aujourd'hui dans l'église-musée de Sainte-Catherine à Héraklion, représente en haut l'Apparition du Christ aux Saintes Femmes et en bas une scène du cycle de Saint-Phanourios, cf. *Εικόνες της κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη* (catalogue de l'exposition), Iraklion 1993, no. 94, 447–448, où la bibliographie antérieure.

[63] G. Millet, *Monuments de l'Athos*, I, Paris 1927, pl. 119/ 3.

[64] M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, DOP

même période ou de quelques années plus tôt).[65] Tous ces trois oeuvres appartiennent à la production artistique de Théophane le Crétois. De même, la présence de la Vierge apparaît sur le "Noli me tangere" et les autres épisodes du cycle de la Résurrection (XVI[e] siècle)[66] ainsi que dans une série de peintures murales situées en Épire. Il s'agit notamment des fresques au monastère de Philanthropinôn à Ioannina (1542),[67] au monastère de la Transfiguration des Météores (1552),[68] dans l'église de la Transfiguration de Vèltsista (1568),[69] où la Vierge est présente dans les deux scènes, au monastère de Makryalexi (1599), près de la frontière greco-albanaise et à Saint-Nicolas de Vitsa (1618/1619)[70]. Citons enfin la représentation du "Chairete" dans le catholicon du monastère de Mardakion, en Méssénie, dans le Sud du Péloponnèse (1635).[71]

23–24 (1969–1970), fig. 78; Ch. Patrinelis, A. Karakatsani, M. Theochari, *Μονή Σταυρονικήτα*, Athènes 1974, 88, fig. 25.

[65] E. N. Tsigaridas, *Άγνωστο επιστύλιο του Θεοφάνη του Κρητός στη Μονή Ιβήρων στο Άγιον Όρος*, Δελτίον ΧΑΕ 4/16 (1991-1992), 193–194, fig. 14.

[66] *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, 457–458 (nr. 100).

[67] M. Acheimastou-Potamianou, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Athènes 1983, pl. 20. "Chairete" est la première scène de la quatrième zone du mur sud, à l'Est de l'Ouest.

[68] M. Chatzidakis – D. Sophianos, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και τέχνη*, Athènes 1990, reproductions aux pp. 113, 141.

[69] A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Vèltsista (1568) en Épire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 1989, 94–98, fig. 33b–34.

[70] A. Tourta, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Athènes 1991, 27, 115–116, fig. 114a, 11 et 64.

[71] K. D. Kalokyris, *Βυζαντιναί Εκκλησίαι της Ιερας Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, Thessalonique 1973, 187, pl. 152–153.

Традиција о Богородици као мироносици и њен утицај на касновизантијску иконографију сцена „Мироносице на гробу Христовом“ и „Јављање Христа мироносицама“

Нектариос Зарас

У IV веку св. Јован Златоусти у свом покушају да се супротстави учењима теолошке школе у Антиохији која је оспоравала да је Марија била Мати Божија, подвлачи Богородичину улогу током страдања и васкрсења и истиче њено присуство међу мироносицама. Ово тумачење Хризостома, супротстављено традицији јеванђеља, било је разрађено у патристичкој литератури и, у исто време, утицало је на уметност, како то показује неколико примера из ранохришћанског и византијског периода. У касновизантијском периоду Никифор Калист Ксантопул и Григорије Палама помињу присуство Богородице поред Мироносица на светом гробу и Христово јављање само њој, настављајући тако ранохришћанску традицију.

Ако се испита број и важност споменика из епохе Палеолога где је Богородица насликана као једна од мироносица у представама „Мироносице на гробу Христовом“ и „Јављање Христа мироносицама“ закључиће се како су Ксантопулови и Паламини текстови на њих извршили знатан утицај. У неким споменицима, попут Старог Нагоричина и Грачанице, ове представе су укључене у циклус Јутарњих (Васкрсних) јеванђеља, који је типичан по свом наративном карактеру.

Већина споменика поменутих у овом раду настала је око 1330. године, што је време у коме долази до ширења исихастичког покрета, од Свете Горе до Цариграда и других великих византијских градова. Теолошка мисао тог периода била је под јаким утицајем исихастичке теологије, у којој Богородица игра важну улогу, углавном због њеног доприноса у Инкарнацији Слова Божијег.

Учења о Инкарнацији Логоса и две природе Христа била су важна питања исихастичког учења. Поред дела Григорија Паламе, то показују и списи Никифора Калиста Ксантопула, важног представника исихазма XIV века. Попут Псеудо-Дионисијевих дела, која спадају, уз Паламине хомилије, међу најважније изворе исихастичке теологије, и Ксантопулосова дела била су преведена на старословенски језик.

У касновизантијском сликарству снажно поштовање Богородице је, с једне стране, изражено кроз иконографију Акатиста, а с друге, кроз циклус префигурација Мајке Божије, који се јавља у рано доба Палеолога, како то показују сачувани примери.

Закључак је да екстензивно присуство Богородице у представама „Мироносице на гробу Христовом“ и „Јављање Христа мироносицама“ треба тумачити као ликовни израз посебних почасти исказиваних Богородици током XIV века.

На крају текста се наглашава да се, под утицајем уметности Палеолога, Богородица често јавља у наведеним сценама и током поствизантијске епохе.

Из живописа цркве у Мелетову код Пскова Арханђео – тумач снова

Смиљка Габелић

UDK 75.052.033.2.046.3(=82):235.1

Из програма живописа цркве Успења Богородице у Мелетову код Пскова (1465) аутор издваја теме везане за арханђеле. Необичан циклус Арханђела размештен је на више различитих места у овој цркви и садржи, поред осталог, јединствену композицију Други сан цара Навуходоносора (Данило 4:10–28). Фреска посредно сведочи о мало познатој улози арханђела Михаила као тумача снова.

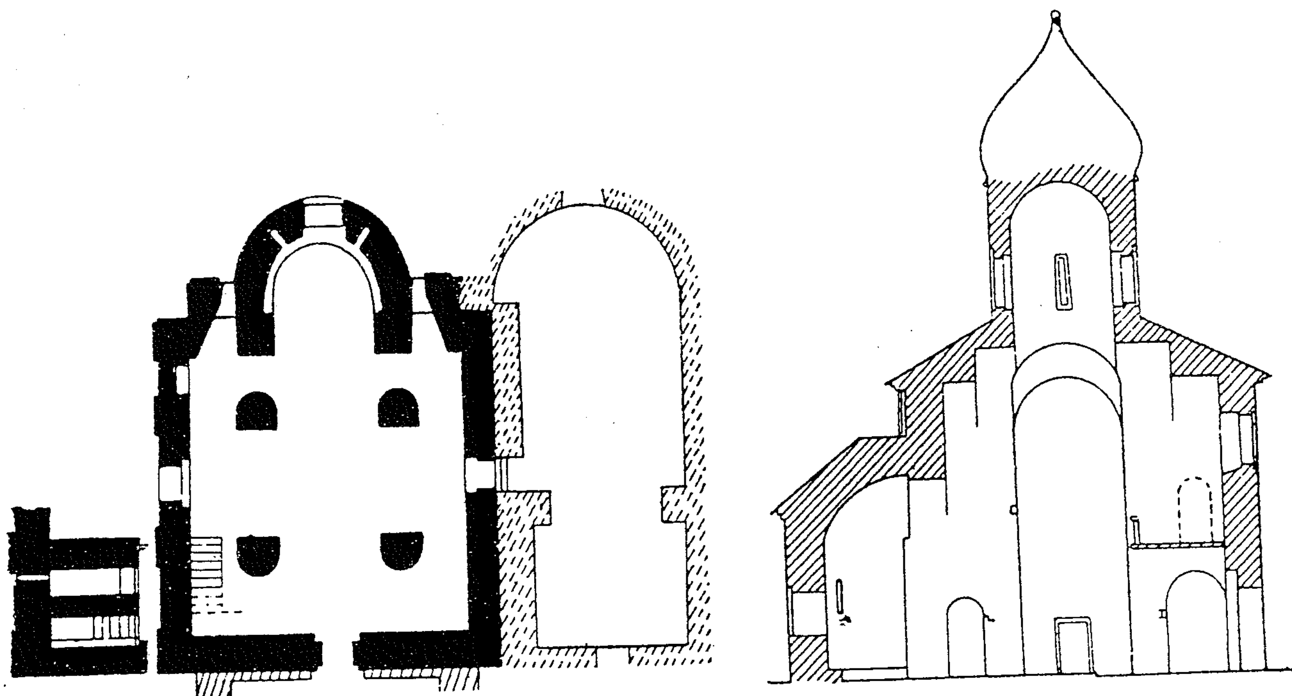
Следећи теолошку мисао, византијско сликарство предочавало је различите, релативно бројне улоге које су придаване арханђелу Михаилу, врховном арханђелу и вођи свих чинова анђела. Арханђео се најчешће јављао као ратник, архистратиг, и као исцелитељ, моћни уништивач непријатеља, зла и болести, истовремено и као поуздани спасилац и заштитник људи, њихов бранилац, избавитељ, заступник на Страшном суду и односитељ душа покојника на онај свет. Понекад је представљан и као истеривач ђавола, лекар-егзорциста, у улози саобразној његовој огњеној природи, особеностима помагача и својству борца. Постоје најзад и такве илустрације, сразмерно ретке, на којима арханђео дела као известилац или најављивач будућих догађаја, као и једна, изузетна, која алудира на улогу арханђела Михаила као одгонетача визија и снова.

Јединствено ликовно сведочанство о арханђеловој улози тумача снова сачувала је црква Успења Богородице на гробљу села Мелетова (Мељотова) у околини Пскова, подигнута 1461. и живописана 1465. године заслугом тројице приложника – Зиновија Михаиловича, Јакова Ивановича Кротова и Ивана Захарина Пучкова. Црква у целини гледано има доста необичан програм живописа, својим садржајем, технологијом, донекле и архаичним стилским изразом. Живопис је изведен *al–secco* због чега је временом сасвим избледео и делом пострадао. Досадашњи истраживачи бавили су се, махом, стилским и технолошким одликама ових фресака, далеко мање њиховом иконографијом, осим што је једна од фресака из целине о Ани (Анти) лакрдијашу изазвала нарочито интересовање. Храм је грађен као крстообразно здање на четири ступца с једном куполом, развијеним олтарским простором, засвођеним угаоним компартиментима између западног пара стубаца, западног и бочних зидова, и са спратним просторијама на западној страни – капелом, галеријом и оставом–скривницом (сл. 1–2).[1]

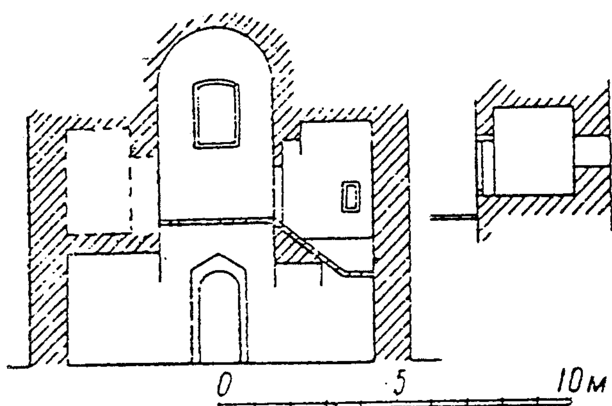
Када је реч о арханђелској целини, којом ћемо се овде позабавити будући да у ранијој литератури није препозната нити довољно публикована, њена необичност започиње већ од околности што је изложена дисперзивно, на више различитих места у храму. Распознајемо је у тамбуру куполе, на своду угаоног засвођеног простора на југозападној страни наоса, затим у капели на спрату, такође на југозападној страни, као и на спрату узане просторије у северозападном делу наоса. У византијском монументалном сликарству арханђелски циклус, попут других биографских целина, излаган је концентрисан унутар једног архитектонског простора, обично на бочним зидовима и у форми хоризонталног низа у једној или више зона живописа. По необичној локацији делимичну паралелу Мелетову пружа, једино, нешто ста-

---

[1] Архитектуру цркве Успења Богородице у Мелетову детаљно је представио, постављајући њену изградњу у историјски контекст К. К. Романов, *Мелётово как источник истории Псковской земли*, Проблемы истории докапиталистических обществ, Нр. 9-10 (Москва 1934), 143-156. Cf. и A. Komeč, *La fisionomia dell'architettura pskoviana,* in: *Bagliori russi dell'Oriente cristiano. L'arte di Pskov*, red. A. Vicini, Milano 1993, 29-41. Фреско-сликарство цркве непотпуно је истражено. О ктиторским натписима исписаним на полукружном луку западног портала и у прстену тамбура куполе cf. Ю. И. Дмитриев, *Мелетовские фрески и их значение для истории древнерусской литературы,* Труды Отдела древнерусской литературы VIII (Москва 1951), 403-412, посебно стр. 404-405; Д. Е. Брягин, Л. В. Бетин, *Настенные росписи церкви Успения в с. Мелетово (по материалам реставрационных работ),* Труды Научно-исследовательского института культуры, т. 1/1 (Москва 1971), 53-70, посебно стр. 53-54 (рад написан након рестаураторских радова, изведених 1963-1968, и посвећен превасходно технолошким особеностима мелетовских фресака, са закључком да су их извели иконописци и са раздвајањем на четири засебне руке живописаца; међутим, у ишчитавању програма рад је нецеловит). Неколико запажања о стилским карактеристикама фресака Мелетова износи Л. В. Бетин, *Псковская миниатюра 1463 года и проблемы истории псковской живописи средини XV века,* Древнерусское искусство. Рукописная књига, Москва 1972, 196-217, посебно стр. 199, 204, 209, 211-212, са четири илустрације из јеванђељских сцена. Програм олтара цркве и проскомидије недавно је разматрао А. Ovčinnikov, *Gli affreschi della chiesa della Dormizione della Vergine a Meletovo*, in: *Bagliori russi dell'Oriente cristiano*, 73-89. Живопис Мелетова најпознатији је по илустрацији легенде о Анти Лакрдијашу, којој је посвећено неколико засебних радова. Најновији је Л. В. Бетин, *Композиция на тему повести об Анте скоромохе в росписи церкви Успения в селе Мелетове*, in: *Византия, Южные Славяне и древняя Русь* (Сборникъ в честь В. Н. Лазарева), Москва 1973, 333-338; на литерарни извор ове представе, што је „Лимон" Јована Мосха, и њено везивање за борбу с јересима у новгородско-псковској области указао је Д. С. Лихачев, *Древнейшее русское изображение скомороха и его значение для истории скоморошества,* in: *Проблемы сравнительной филологии*, Москва-Ленинград 1964, 462-466. У скорије време о програму Мелетова, делимично, V. D. Sarabjanov, *The Painting of Old Pskov*, Moscow 1993, 43, 45.



Сл. 1 Мелетово, црква Успења Богородице, основа и подужни пресек (1461-1465) (преузето из: Романов, Мелётово)



Сл. 2 Попречни пресек кроз западни део храма; спрат: капела у југозападном углу (лево), галерија (средина) и остава-скривница (десно) (преузето из: Романов, Мелётово)

рији циклус Арханђела из цркве Св. Арханђела на брду Еланиос са грчког острва Егине, састављен од четири сцене које су насликане у тамбуру куполе (XIV век).[2] Других аналогија у том смислу изгледа нема, као што ни идејна структура неколико просторно одвојених групација фресака у Мелетову, које овде условно називамо циклусом Арханђела, нема пуну паралелу у другим споменицима. Садржински разбијен и непотпуно сачуван, мелетовски циклус као целина није на одговарајући начин сагледив. Можемо само приметити да све ишчитане сцене, о којима ћемо говорити, пореклом представљају старозаветне илустрације, но непосредан литерарни извор који их је међусобно ујединио и тематски везао за арханђеле заправо је непознат. Та околност мање је необична утолико што житијни циклуси посвећени арханђелима и иначе немају сасвим стриктно прописану структуру која би се, непромењена, понављала из споменика у споменик. Иконографима је у склопу ове целине била омогућена одређена слобода у избору тема и, отуд, обликовање варијанти.

Гледајући од куполе наниже, у Мелетову се за арханђелску тематску целину најпре може везати сцена Горуће купине (сл. 3) у источном делу тамбура, која је у истом нивоу окружена наизменичним стојећим фигурама анђела (у полиставрионима) и серафима.[3] Сцена има особену иконографију у првом реду због увођења више епизода с Мојсијем, од којих је једна неуобичајена. У средини, изнад стеновитог брда Хорив, приказан је горући грм са медаљоном допојасне Богородице, изгледа с Христом у медаљону на грудима (*Излазак 3:2*). Лево је Мојсије, у профилу, насликан како главу и леву руку подиже навише, ка Богородичином медаљону одакле, чини се, излазе широке светлосне траке (сл. 4). У десној, испруженој руци Мојсије држи у змију претворени штап а пред њим, у подножју брда, положен је штап бачен на земљу, који – по Божјој заповести – постаје змија (*Излазак 4:1-5*). На десној страни приказан је Мојсије *en face* како, раскорачивши, подиже десну руку ка глави (сл. 5) а у левој уздиже изнад главе танак штап, знак своје обдарености чудотворством (*Излазак 4:17*); пред њим, у недовољно распознатљивом појасу, као да је приказана проливена вода која се, према библијском тексту, претвара у крв (*Излазак 4:9*). У византијској уметности, пре палеолошког доба, сцена Горуће купине није прикључивана

---

[2] Иако је у оба случаја у питању арханђелска целина, циклуси из Мелетова и Егине обимом и садржином се знатно разликују. Пример из Егине приказује Изгон из раја, Лествице Јаковљеве, Јављање арханђела Исусу Навину и Чудо у Хони (С. Кукиарис, *Τα θαύματα – εμφανίσεις των Αγγέλων και Αρχαγγέλων στην Βυζαντινή Τέχνη των Βαλκανίων*, Атина–Јањина 1989, 85-86, сл. на стр. 215); само две теме истоветне су с Мелетовом, чији је циклус, уз то, и опширнији.

[3] Cf. Д. Е. Брягин, Л. В. Бетин, *Настенные росписи*, 57, 69.



Сл. 3 Горућа купина (тамбур куполе)

арханђелској иконографској целини, иако су њени литерарни извори у тематском арханђелском оквиру далеко старији. Ову тему налазимо забележену у спису о анђелима од Теодора Студита, у IX веку, још доста неодређено и међу поменима дела неименованог „анђела Господњег“.[4] Климент Охридски (IX–X век) у његовој *Похвали бестелеснима Михаилу и Гаврилу* доста опширно говори о јављањима анђела Мојсију, помињући и горућу купину,[5] да би, у истом раздобљу, цариградски ђакон Панталеон (IX–X век), у Похвали арханђелу Михаилу, непосредно изједначио библијског анђела који се на гори Хорив јавио Мојсију са арханђелом Михаилом.[6] Тема је, међутим, добила ширу разраду као једна од Богородичиних префигурација, симбол њене улоге у економији спасења.[7] Свакако због тога она није постала учесталији део сликаног циклуса Арханђела и бележимо је свега у неколико таквих случајева. Уз Мелетово, где овај циклус, већ је поменуто, нема уобичајени вид „поређаних сцена“, композицију Горуће купине укључили су још и циклуси ове врсте из цркве Арханђела Михаила у селу Тари на Родосу (крај XIII века, пресликано 1631), Арханђелског сабора московског Кремља (XVI–XVII век) и на хагиографским иконама арханђела Михаила из 1723/1724. и 1734. године које се налазе у Сарајеву.[8] Са иконографског становишта најнеобичнија је управо сцена из Мелетова. Међу наведеним, једино она садржи представу Мојсија који претвара воду у крв док остале приказују распрострањену схему са Мојсијевим штапом-змијом, односно и са приказом Мојсијевог изувања испред грма (Тари). Симболика Горућег грма у Мелетову највероватније је двострука. Једном страном упућена је ка Богородици, патронки храма, чији је лик насликан у медаљону на купини, а другом ка небеским силама, чије представе сцену фланкирају. Неоспорно да је култ арханђела у програму живописа ове цркве, како ћемо надаље и подробније видети, из неког разлога посебно наглашаван.[9]

У нижој од две зоне тамбура цркве размештени су пророци, по двојица између прозора. Разматрајући искључиво арханђелску тематику ове цркве то, истина, не би било потребно помињати да један од њих, пророк Данило, није насликан на несвакидашњи начин којим асоцира на познату арханђелску сцену са тројицом јеврејских младића у зажареној пећи – спашених интервенци-

[4] T. Studitae, *In coelestium ordinum coetum*, Patrologia graeca (= PG) 99, 734C.

[5] Климент Охридски, *Похвално слово на Михаила и Гаврила*, in: Й. Иванов, *Български старини из Македония*, София 1931, 334.

[6] Pantaleon, *Encomium in maximum et glorissimum Michaelem coelestis militiae principem*, PG 98, col. 1262 C.

[7] Cf. S. der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion*, in: *The Kariye Djami*, IV, ed. P. A. Underwood, Princeton 1975, 336-338, са литературом. За разлику од нас, Горућу купину из Мелетова као илустрацију која се односи на Богородицу посматрао je Ovčinnikov, *Gli afreschi della chiesa della Dormizione*, 84.

[8] Кукиарис, *op. cit.*, 63, 216 (Тари); Ю. Н. Дмитриев, *Стенопись Архангельского собора Московского Кремля*, Древнерусское искусство. XVII век, Москва 1964, 159 (Кремљ); за иконе које се чувају у Сарајеву cf. Л. Мирковић, *Старе иконе и друго*, Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини, 48 (Сарајево 1936), 59, сл. 4; idem, *Старине Старе цркве у Сарајеву*, Споменик СКА 83, II раз. (Београд 1936), 19, сл. XXIX/1; С. Габелић, *Поствизантијски циклус Арханђела на примерима из Мораче, Кучевишта, Сарајева и Трнова* (у штампи)

[9] Вероватно се истом, двослојном симболиком може објаснити и крајње необична мелетовска фреска у конхи апсиде на којој је приказано Гостољубље Аврамово (Старозаветна Тројица). Осим тројице анђела, за трпезом, сцена бочно укључује и фигуре Аврама и Саре, а унутар полукруга, у врху, налази се допојасни приказ Богородице са малим Христом, који не припада иконографији ове сцене. Cf. цртеж код A. Ovčinnikov, *Gli afreschi*, 78, 85.



Сл. 4 Горућа купина, приказ Мојсија на левој страни



Сл. 5 Горућа купина, приказ Мојсија на десној страни

јом анђела (*Данило 3:12–28*).[10] Данило је насликан као стојећа фигура у карактеристичној краткој одећи и са капом како, уместо свитка или књиге као свог атрибута, у рукама држи три главе уоквирене нимбовима, свакако главе тројице младих Јевреја, Ананије, Мисаила и Азарије (сл. 6), с којима га везују и други моменти исте старозаветне повести (*Данило 2:17, 49*).[11]

Полуобличасто заобљени попречни свод којим је покривен југозападни угао наоса мелетовског храма има шест старозаветних сцена, по три на свакој страни (сл. 7–8).[12] На источној су две фреске из повести о пророку Илији – Пророк Илија на гори Кармилској и Пророк Илија поби свештенике Валове, два сукцесивна догађаја изнета према *Првој књизи о царевима 18:31–39* и *18:40.* У складу са библијским текстом, на првој фресци насликан је олтар сачињен од дванаест каменова и са жртвеним јунцем положеним на гомили дрва. Поред су три ведра воде, из четвртог – према Илијином упутству – вода се излива на жртву. Лево је сакупљени народ, у две групе, а десно пророк Илија са подигнутим рукама ка олтару. У средини, из великог сегмента неба излази „*огањ Господњи*“, који пада на олтар и спаљује жртву. Суседна сцена илуструје привођење Валових свештеника и њихову егзекуцију, коју обавља Илија замахујући ножем. Усамљену паралелу мелетовским фрескама о пророку Илији пружа два века млађа румунска црква Арханђела Михаила у Плавичени (1648) где арханђелска целина садржи, поред осталог, Јављање анђела пророку Илији у пустињи и Покољ Валових свештеника.[13] Од треће фреске на овом делу свода у Мелетову, неизвесног садржаја, остао је само фрагмент с главом Христа. Западна страна свода има композиције: Покајање Давидово, Пропаст Јерусалима (Пророштво Језекиљево) и Сан Јаковљев (сл. 8). Давидово покајање има уобичајену иконографску схему. Пред царем Давидом који је на престолу стоји пророк Натан, чије је прекоревање потпомогнуто присуством арханђела насликаног у позадини. Сцена се укључује у арханђелску иконографску целину већ на раним примерима (врата монтегарганског светилишта, XI век), затим спорадично у XIII (Суздаљ) и XIV веку (Какопетрос), а у поствизантијском периоду постаје доста честа (на пример, јавља се на иконама арханђела Михаила са циклусом из московског Кремља, Загорска, Хумора, Букурешта или на фрескама у Молдовици, Сучевици, Плавичени, Кучеви-

[10] О сцени Три Јевреја у огњеној пећи унутар циклуса Арханђела, у којима се јавља од најранијих познатих примера, и њеним литерарним изворима cf. С. Габелић, *Циклус Арханђела у византијској уметности*, Београд 1991, 87-88.

[11] Cf. цртеж распореда живописа у источном делу куполе и олтара код A. Ovčinnikov, *Gli afreschi*, 78, нап. 24.

[12] Копије-реконструкције ових шест фресака, без коментара, објавио је A. Ovčinnikov, *Gli afreschi*, 75, 77. На основу тих илустрација, након провере на терену у октобру 2000. године, начинили смо наше цртеже бр. 7 и 8. Фреске о којима је овде реч потпуно су избеделе и веома тешко сагледиве.

[13] Cf. C. Pillat, *Pictura murala in epoca lui Matei Basarab*, Bucureşti 1980, 28, fig. 70. Друга од наведених сцена приказује Илију, једанпут пред арханђелом, у позадини, и други пут како обавља покољ, у предњем плану, што је заправо онај део који одговара мелетовском призору. Иначе, сцене Пророк Илија коље Валове свештенике и Пророк Илија призива огањ на гори Кармилској примереније су житијном циклусу пророка Илије, као што је то случај на фрескама XIII века из ђаконикона Мораче (cf. С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 27, 33).

шту и другде).[14] Док ретко повезивање догађаја из живота пророка Илије са појављивањима арханђела свакако треба посматрати као последицу околности да истоветно сједињење није спроведено у литерарним саставима,[15] тема прекоревања цара Давида, напротив, непосредније је везана за текстове који говоре о арханђелима. Тако, појаву наоружаног арханђела, приправног да осуди Давидову кривицу и оствари Натанов прекор, описује ђакон Панталеон у својим чувеним списима о чудима арханђела Михаила, као и у похвали посвећеној овом арханђелу.[16] Већ међу најстаријим сачуваним илустрованим циклусима Арханђела, у овој сцени приказује се арханђео с мачем (Монте Сан Анђело)[17] или копљем у руци (Суздаљ).[18] Језекиљево пророчанство о пропасти Јерусалима (*Језекиљ 9:5–7*) – средња од три сцене у мелетовском низу (сл. 8) – сликано је, судећи по очуваним примерима, само у руским споменицима. Осим у Мелетову, сцену налазимо на иконама арханђела Михаила из Арханђелског и Успењског сабора московског Кремља, с краја XIV или самог почетка XV, односно из XVII века, као и на икони из Тројице–Сергејевског манастира у Загорску (данас Сергијев Посад) из средине XVI века.[19] Тема о пропасти Јерусалима, изгледа без непосредног узора у грчким списима о арханђелима, приказује арханђела пред планинским пределом или градом како, замахујући мачем, обавља покољ веће групе људи. Колико је данас познато, сцене нема у старијем, византијском добу. Она иконографски веома наликује композицији Покољ Асираца изузев што та сцена, уместо пука, приказује посечене војнике. Суседна мелетовска фреска састављена је од две епизоде које се обично сликају засебно, Лествице Јаковљеве и Борба Јакова с анђелом, те се може обухватити јединственим називом Сан Јаковљев (*Постање 28:12–13, 32:24–25*). Она доноси добро познате старозаветне илустрације чије су укључење у арханђелску целину идејно омогућили одговарајући текстови, превасходно они од ђакона Панталеона (*Чуда арханђела Михаила*).[20] Постојане иконографије, сцену налазимо у знатном броју циклуса Арханђела из византијског (Кијев, Монте Сан Анђело, Мирож, Суздаљ, Иваново, Арханес)[21] и поствизантијског доба. У XV и XVI веку имају је горе поменуте руске фреске и иконе из московског Кремља и Тројице–Сергејевског манастира, као и румунски споменици у Балинешти, Секу, Хумору, Сучевици и Букурешту.[22] По правилу, сликана је раздвојено на две композиције – Лествице Јаковљеве и Борба Јакова с анђелом. Ређу варијанту на којој је дошло до композиционог обједињавања ових тема, као у Мелетову, срећемо у пећинској цркви средине XIII века у Иванову у Бугарској[23] и међу фрескама несачуване цркве Успења Богородице на Волотовом пољу у близини Новгорода, с краја XIV века.[24] Наведени руски пример садржи, бочно од лествица, две иконографски необавезне фигуре – монаха (Јована Лествичника) који је приказан како држи исписани свитак и, више њега, представу јеванђелисте Јована, са високо испруженом руком у правцу лествица. Јеванђелисту Јована вероватно треба препознати и на оштећеној фресци у Мелетову, у фигури издвојеној изнад брда на левој страни слике.[25]



Сл. 6 Пророк Данило (тамбур куполе)

На спрату који надвисује југозападни угао наоса цркве у Мелетову архитектонски је оформљена мања засебна капела (сл. 2). Премда је од њеног живописа данас сасвим мало сачувано, невелики и слабо читљиви

[14] За наведене и остале примере сцене Покајања Давидовог, са илустрацијама, преписом натписа и библиографијом cf. С. Габелић, *Византијски и поствизантијски циклуси Арханђела (XI-XVIII век)*, у штампи, бр. 2/8, 7/19, 10/4, 31/2, 31-2, 39/17, 50/8, 51/5, 52/2, итд.

[15] Један други догађај, Илијино вазнесење, посредно се тумачи као дело арханђела Михаила у Похвали арханђелима од Никите Хонијата, cf. N. Choniates, *Laudatio sanctorum archangelorum Michaelis et Gabrielis*, PG 140, 1234A. Нису нам познати остали литерарни описи у којима би се преплитале историје пророка Илије и арханђела Михаила, укључујући и оне које илуструју мелетовске фреске.

[16] Pantaleon, *Narratio miraculorum maximi archangeli Michaelis*, PG 140, 582D-583A; idem, *Encomium*, PG 98, 1263B.

[17] D. Perla, *Le porte di bronzo di S. Michele sul Gargano*, Foggia 1974, 93-95.

[18] A. N. Ovchinnikov, *Golden gates in Suzdal*, Moscow 1978, 30, pl. 60/22, 119-120. О сцени Натан кори Давида (Покајање Давидово) cf. С. Габелић, *Циклус Арханђела*, 84-86, црт. 47 (Монте Гаргано). Cf., такође, нап. 14.

[19] За илустрације, преписе натписа и литературу о поменутим иконама, укључујући и Мелетово, cf. С. Габелић, *Византијски и поствизантијски циклуси Арханђела* (у штампи).

[20] Pantaleon, *Narratio*, PG 140, 580C.

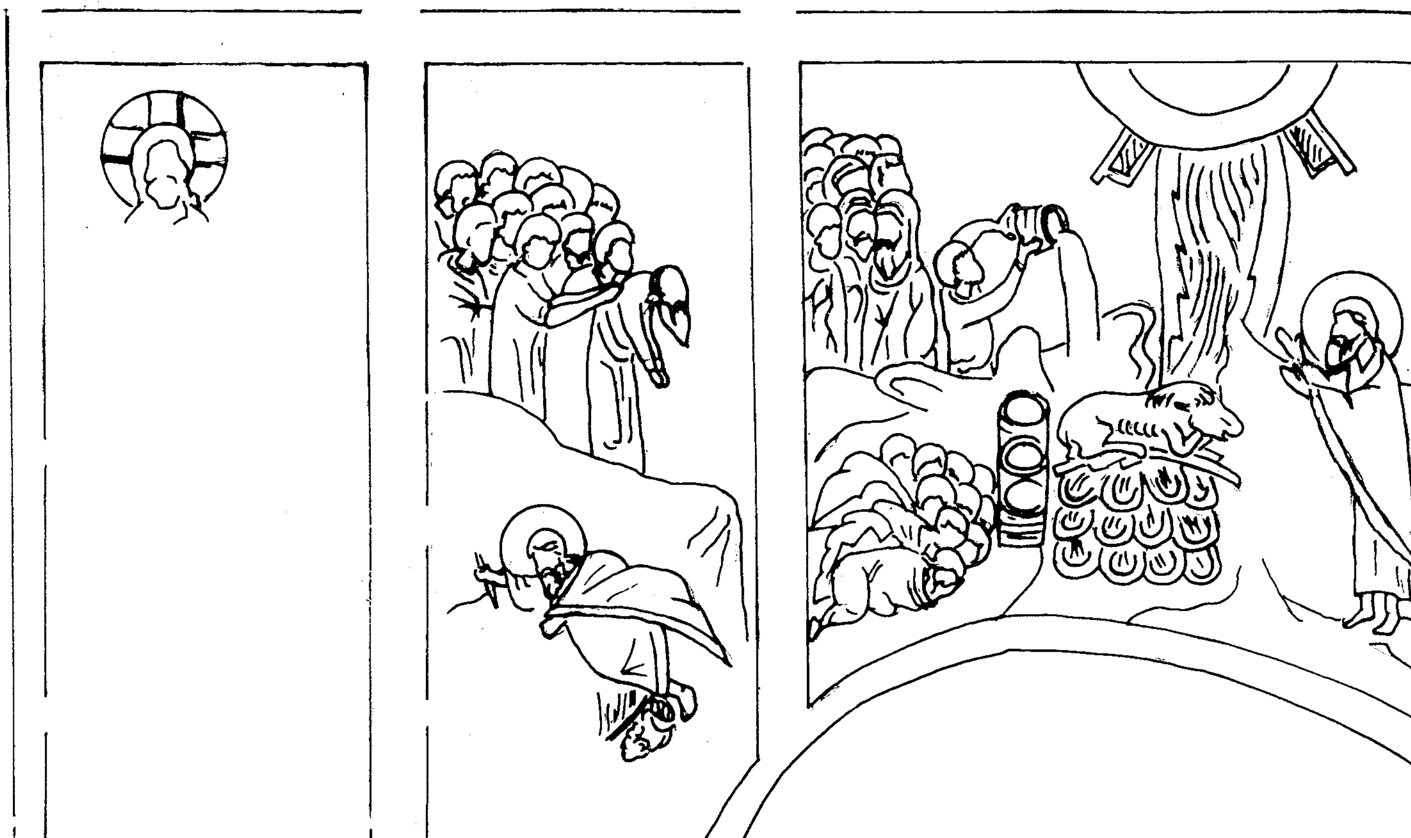
[21] Cf. С. Габелић, *Циклус Арханђела*, 69-70, са литературом.

[22] С. Габелић, *Византијски и поствизантијски циклуси Арханђела* (списак старозаветних композиција: 8/а-б).

[23] *Ibid.*, бр. 8/3, сл. 52; E. Bakalova, *A Cycle of the Holy Archangels in a Thirteenth-Century Rock-Cut Chapel near Ivanovo*, in: *Byzantine East, Latin West.* Art-historical studies in honour of Kurt Weitzmann, ed. Ch. Moss, Princeton 1995, 216, fig. 3.

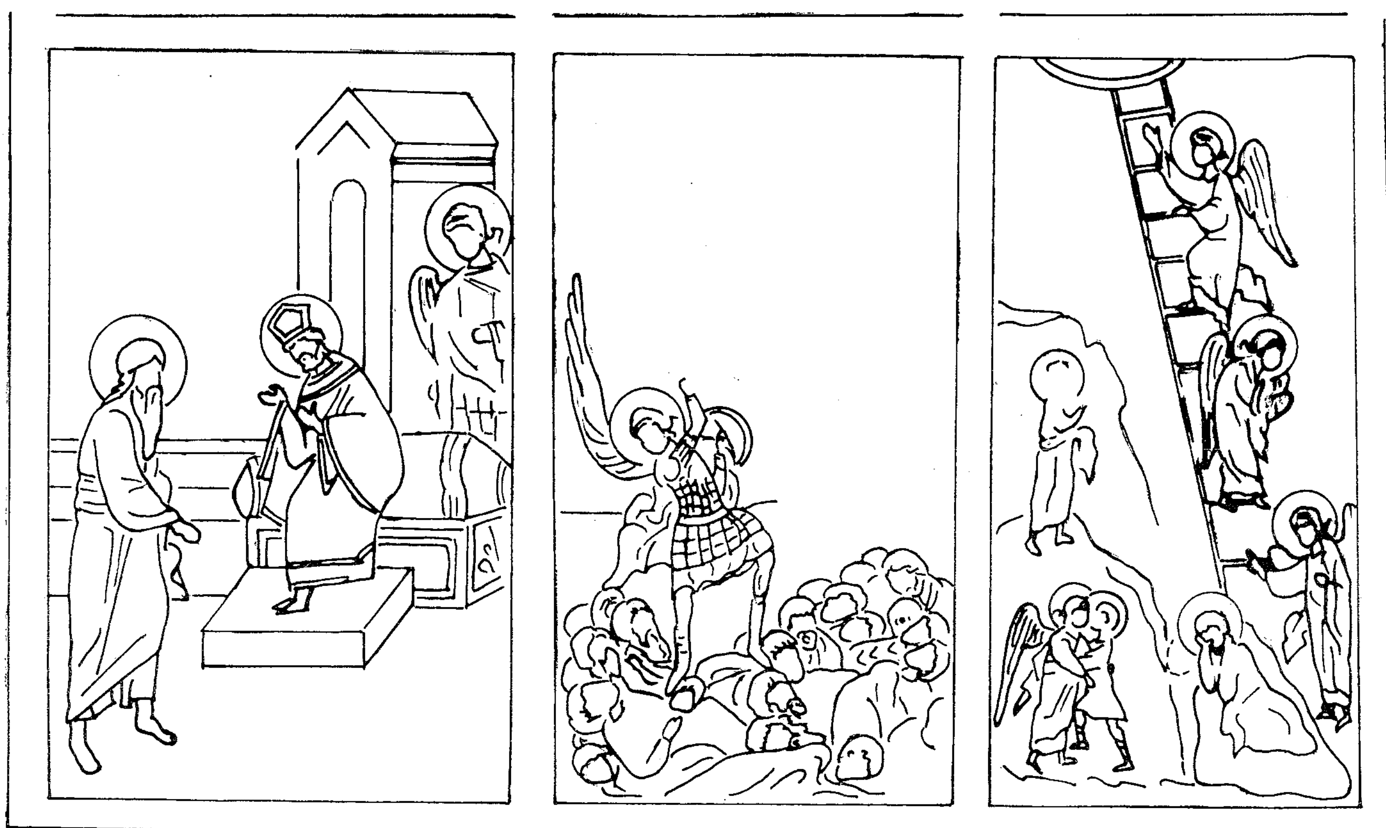
[24] M. V. Alpatov, *Frescoes of the church of the Assumption at Volotovo Pole*, Moscow 1977, 19, fig. 13; Г. И. Вздорнов, *Волотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода*, Москва 1989, 58 (190).

[25] На копији фреске код A. Ovčinnikov, *Gli affreschi* (нап. 1), 75, ова стојећа фигура представљена је као анђеоска, међутим нама изгледа да се код ње не распознају крила и да руке имају нешто другачији положај (сл. 8).



Сл. 7 Илија на гори Кармилској, Илија поби свештенике Валове и фрагмент неидентификоване сцене (источна страна свода изнад југозападног компартимента наоса)

Сл. 8 Покајање Давидово, Пропаст Јерусалима и Сан Јаковљев (западна страна свода изнад југозападног компартимента наоса)



фрагменти фресака ипак говоре да су у овој просторији највероватније биле илустроване сцене из циклуса Арханђела. Предложена идентификација програма заснива се на уочавању фигура анђела и арханђела, односно њиховог иконографског изгледа и места приказивања. Уз нишу на источној страни, у првој зони, насликан је, лево, арханђео–војник окренут у тричетврт према ниши (сл. 9), а десно сед и проћелав старац, од чије фигуре је остала само глава (наликује Гедеону или неком од старијих пророка, као што је Јеремија). Северни зид, у доњој зони, имао је неку сцену у којој се појављује арханђео као војник, делимично распознатљив, а у вишем регистру неизвесну композицију на којој је, у средини, видљив архијереј (фигура очувана од појаса наниже) који стоји поред извесне конструкције (ковчег завета?). Сав остали сликани програм капеле, у коме је могло бити још најмање четири или пет композиција, није сачуван.

На зидовима полуобличасто засвођеног простора у северозападном углу цркве, врсти оставе или скровишта у које се улази из спратне галерије изнад западног дела наоса (сл. 2),[26] очуване су композиције Други сан цара Навуходоносора (Данилова визија), која је за наше истраживање о арханђелима најзанимљивија, и Јављање арханђела Михаила Исусу Навину, стандардна арханђелска тема.[27] Прва сцена распоређена је на своду и на неколико зидних површина, док друга има уобичајени правоугаони формат (сл. 10). Одмах можемо нагласити да је ова Данилова визија јединствено сачувана композиција, а да се Јављање арханђела Михаила Исусу Навину, као изузетно популарна сцена, среће веома често унутар циклуса Арханђела, или се јавља и иконографски самостално.

У Мелетову, Јављање Исусу Навину (Јошуи), смештено у горњој зони источног зида ове узане просторије, донето је у свом најсведенијем иконографском облику. На једној страни стоји арханђео обучен у ратничку одору и, као што је и правило, десном руком уздиже мач; пред њим клечи Исус Навин одвезујући обучу, а носи војничку униформу и кацигу (сл. 11). Рани коментари одговарајућег места из *Књиге Исуса Навина (5:13–15)* од стране црквених теолога (Ориген, Јован Златоусти)[28] и литерарни састави о арханђелима, пре свих о Михаилу,[29] обезбедили су овом старозаветном догађају, најпре, дефинисаност схватања личности небеског изасланика који се јавио Исусу Навину код Јерихона, као арханђела Михаила, затим и велику популарност ове илустрације. Већина циклуса посвећених делима арханђела приказује ово појављивање арханђела Михаила (од преко деведесет очуваних примера, из раздобља од XI до почетка XIX века, сцену садржи њих најмање педесетак). У XV веку, осим већ помињаних руских и румунских споменика, имају је



Сл. 9 Арханђео-војник окренут ка источној ниши (капела на спрату)

и примери са Крита и Кипра.[30] Уз Чудо у Хони, Јављање арханђела Јошуи код Јерихона заправо је најпопуларнија арханђелска илустрација. Руска књижевност средњег века у потпуности је прихватала широко распрострањену идеју о арханђелу помагачу, који се јавио Исусу Навину ободривши га. Побуђујући увереност у предстојећу војну победу, арханђелово охрабрење везивало се за ратничке походе а, истовремено, како се тумачи, и за улогу цркве у надахњивању на борбу са непријатељима.[31]

На западном зиду мелетовског спремишта, у највишој зони, затим на јужној половини свода и у лунети над вратима којима се са галерије улази у ову просто-

---

[26] К. К. Романов, *Мелётово как источник* (нап. 1), 148, табл. 2/2, рис. 1, 2, претпоставља да је у питању остава која је могла бити намењена за својеврсно скровиште.

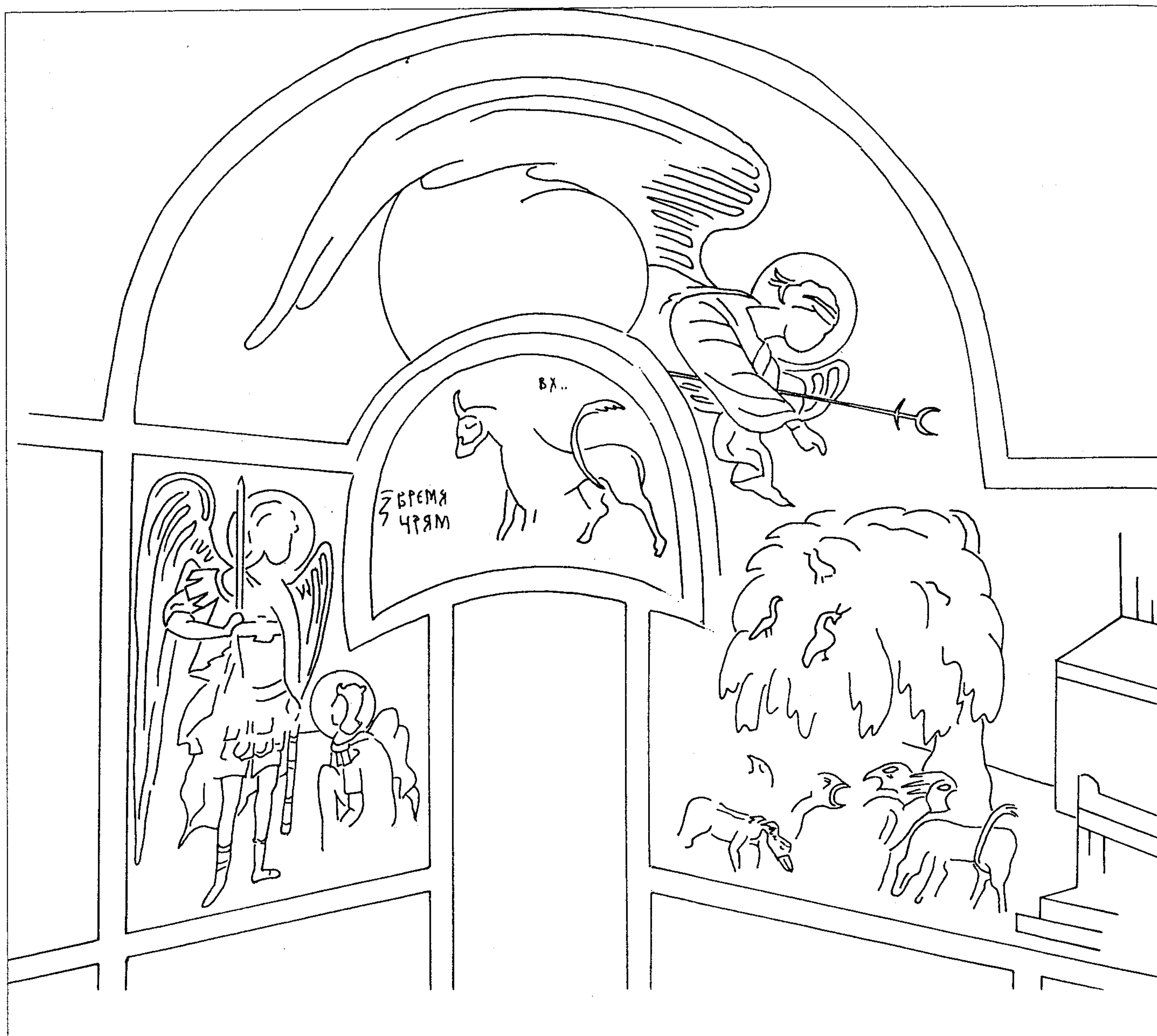
[27] Без описа, сцену с Исусом Навином пред арханђелом Михаилом помињу Д. Е. Брягин, Л. В. Бетин, *Настенные росписи,* 69, док Данилов други сан цара Навуходоносора тумаче као Визију порока Захарије, без литерарног ослонца.

[28] Origen, *Selecto in Jesum Nave*, PG 12, 854-855; J. Chrysostomus, *In synaxin archangelorum*, PG 59, 755; читаво питање расправља P. Rohland, *Der Erzengel Michael, Arzt und Feldherr*, Leiden 1977, 50-59, passim.

[29] У најпознатије спадају: Pantaleon, *Narratio*, PG 140, 581D-582A; Pantaleon, *Encomium,* PG 98, 1262D; Sophronius, *Orationes*, PG 87, 3318B.

[30] За примере композиције Јављање арханђела Михаила Исусу Навину унутар циклуса Арханђела v. С. Габелић, *Византијски и поствизантијски циклуси Арханђела* (списак старозаветних композиција 12/б, са литературом, илустрацијама и преписима натписа); eadem, *Циклус Арханђела*, 73-82; С. Кукиарис, *op. cit.*, 35, 126-131.

[31] У руској средњовековној књижевност добро је позната симболика јављања арханђела Михаила Јошуи, вођи јеврејског народа, пред освајање града Јерихона, која је у потпуности наслеђена из Византије. Један од летописаца XII века (Ипатијев летопис) наглашава арханђелова ратничка својства, истичући да је мач који је он („кнез анђела") извукао пред Исусом Навином пример како треба наступити према непријатељима. Cf. В. Н. Лазарев, *Русская иконопись от истоков до начала XVI века*, Москва 1983, 113. Због угледа који је арханђео Михаило уживао као узданик и моћни заштитник у ратним окршајима, вође народа узимали су га за свог заштитника. Тако се према Повести о Куликовској битци руски велики кнез Димитрије Донски у цркви Арханђела Михаила, средином XIV века, пред битку молио слици небеског војводе за помоћ (*Сказания и повести о Куликовской битве*, ед. Л. А. Дмитриев, О. П. Лихачева, Ленинград 1982, 32, 57), као пре њега и кнез Свјатополк (Михаило) са синовима, 1111. године. Свјатополк је подигао и цркву у име овог арханђела (*Повесть временных лет, По Лаврентьевской летописи 1377. г.*, ed. Д. С. Лихачев, В. П. Адриановой-Перетц, Санкт-Петербург 1999, 122, 124, 264). О ратничком аспекту раног култа арханђела Михаила у Византији v. J. P. Rohland, *Der Erzengel Michael*, 105-143, passim. Улогу Исуса Навина као ратничког узора српских владара, у књижевности и сликарству, посебно је осветлио В. Ј. Ђурић, *Нови Исус Навин*, Зограф 14 (1983), 5-16 (с тим у вези он пише о важности сцене Јављање Исусу Навину у формирању иконографског модела цара-победника).



*Сл. 10 Други сан цара Навуходоносора (свод, лунета над вратима и западни зид)
и Јављање арханђела Михаила Исусу Навину (источни зид),
спратна просторија на северозападној страни*

рију насликана је, просторно разбијена, претходно поменута илустрација Другог сна цара Навуходоносора, која је заснована на стиховима 10–28 из 4. главе *Књиге пророка Данила* (сл. 10). Лунета има представу једнорога, пропраћеног натписима **навходоносорь** (изнад) и ӡ̃ **времѧ мера царѧм** (испред животиње), наглашавајући алегоричан приказ цареве моћи и дужину трајања пропасти цара Навуходоносора („*и срце животињско нека му се да ... Бићеш прогнан и са звијерима ћеш пољским живјети ...и седам времена ће проћи*“ – *Данило 4:16, 25, 32*). На своду, израњајући из две велике концентричне сфере, помаља се попрсје једног анђела, обученог у хламиду. Тај анђео у левој руци носи скиптар, при врху необично украшен рошчићима, а десном је замахнуо и, испруживши кажипрст, указује на велико стабло под њим, које је насликано на вертикалном, западном зиду ове просторије (сл. 12). У фигури анђела треба без сумње препознати наредбодавног „*стражара и свеца*“ из царевог сна који „*сиђе с неба. Повика јако и рече овако: посјеците дрво, и окрешите му гране, покидајте му лишће и разметните му род. Нека побјегну звијери испод њега и птице с грана његовијех. Али пањ са жилама оставите му у земљи*“ (*Данило 4:13–15*). Раскошна зеленкасто-смеђа крошња насликаног дрвета пуна је различитих врста птица, а под њом је крдо фантастичних, махом четвороножних животиња са птичјим главама („*Дрво бјеше велико и јако, и висина му досезаше до неба, и виђаше се до краја земље. И лишће му бјеше лијепо и род обилат и на њему бјеше храна свему*“ – *Данило 4:11–12*). Птице и животиње, насликане у крошњи и под њом, дакако представљају „*звијерје пољско*“ – што „*одмараше се у хладу његову, и на гранама његовијем становаху птице небеске*“ (*Данило 4:12*). Десни део фреске је страдао, изузев остатка сликане дрвене конструкције која личи на део престола или лежаја (сл. 10). Очуване аналогије за ову композицију уз помоћ којих би се реконструисао уништени део фреске нису нам познате али је сасвим могућно да су у том делу у питању остаци насликаног кревета на коме је лежао Навуходоносор, вероватно запремајући читав северни део зидног платна (према *Данило 2:5*). Осим што је и у тој појединости вероватно следила старозаветни текст, мелетовска фреска иконографски је могла



Сл. 11 Јављање арханђела Михаила Исусу Навину

наликовати и сцени Први сан цара Навуходоносора (*Данило 2:19, 26–35*), у којој се цар слика како лежи на кревету или седи на трону (охридска Богородица Перивлепта, фасада Пећке патријаршије, Дечани, солунски Св. апостоли).[32] Други Навуходоносоров сан у Мелетову је илустрован, да резимирамо опис, на јужној половини свода, у лунети над улазним вратима и у највишој зони западног зида. Северна половина свода као и преостали делови зидова – површине поред и испод Јављања арханђела Исусу Навину, односно испод дела Другог Навуходоносоровог сна на западном зиду – биле су, такође, некада живописане, о чему сведоче остаци сликаних бордура и неразговетни фрагменти композиција.

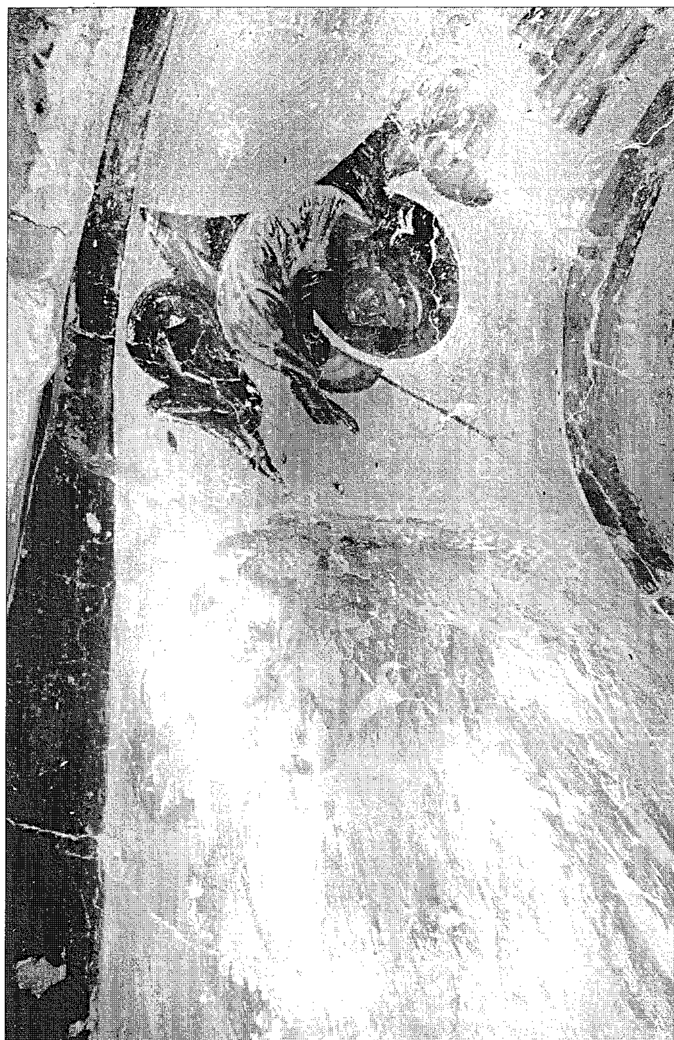
На везу илустрације *Други сан цара Навуходоносора* са арханђелским темама у Мелетову формално указује чињеница што је фреска постављена поред и наспрам композиције Јављање арханђела Михаила Исусу Навину унутар ове мале просторије и да отуд са њом, делимично је и наткриливши, свакако чини једну иконографску целину, првобитно састављену још од неколико несачуваних сцена. Локацију фреске потребно је посебно нагласити јер ова просторија не представља капелу и нема нишу на источној страни, па је и иконографија њеног програма потпуно непредвидива. Дубљи, идејни разлог ове повезаности представља паралела између пророка Данила и арханђела Михаила – двојице протагониста књижевног извора мелетовске илустрације и њеног иконографског контекста – свакако оформљена на основу њихове заједничке способности тумача визија и снова. Данилове и Михаилове особености ове врсте преплићу се у самој старозаветној *Књизи пророка Данила (гл. 10),* у којој се описује како се Данилу јавља анђео („*човјек*“) на брду поред реке Хидекела и предсказује будућност Даниловом народу („*И дођох да ти кажем шта ће бити твоме народу послије*“ *– стих 14).*[33] Како је у егзегетским списима протумачено, реч је о једном од укупно три библијска места на којима се помиње арханђео Михаило.[34] Занимљиво је да у је читавом иконографском корпусу архађелских јављања и дела очуван тек један пример сцене Јављање арханђела Михаила Данилу (икона арханђела Михаила са циклусом из Кракова, XVI век).[35] Арханђео је код оваквог тумачења библијског места представљен у зачудо сасвим слабо потенцираној улози предсказивача, иако је у суштини у питању функција која произилази из опште способности анђела као објављивача и преносиоца (Божјих тајни и намисли). Данило, са своје стране, један од најпознатијих старозаветних визионара, у Библији има неколико описа одговарајућих визионарских способноси. Он, коме „*никаква тајна није … тешка*“ (*Данило 4:9*), на вавилонском двору објашњава први Навуходоносоров сан о четири светска царства (*Данило 2*), дешифрује тајнопис (*Данило 5*), прориче о будућим царевима (*Данило 11*) и томе слично. Данило такође објашњава и други сан Навуходоносоров о царевом привременом прогонству на седам година, чију јединствену алегоријску илустрацију налазимо у Мелетову, тумачећи да је смисао тог сна спознаја неприкосновености вишњега („*да би познали живи да вишњи влада царством људским и даје га коме хоће*“ *Данило 4:17, 25).* У византијском сликарству познате су сцене Данилове визије четири светска царства и вечног царства, посебно неговане у руским споменицима поствизантијског раздобља (иконе из Кремља и Загорска, Смоленски сабор). Такође је позната, премда није честа, и компо-

[32] Фреска *Први сан цара Навуходоносора* из припрате Богородице Перивлепте (Св. Климента) у Охриду публикована је код V. R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, I, Beograd 1930, pl. 24b; II, Beograd 1934, pl. CXXII-CXXIII. Композицију истог садржаја на западној фасади припрате Пећке патријаршије, раздељену на два дела, идентификовао је С. Радојчић, *Епизода о Богородици Гори у Теодосијевом житију св. Саве и њена веза са сликарством XIII и XIV века*, Прилози за КЈИФ XXIII/3-4 (1957), 214, нап. 2; подробно је представио и растумачио Ј. Радовановић, *Сан цара Навуходоносора и Пијанство Нојево у припрати Пећке патријаршије,* in: idem, *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд 1988, 30-34, црт. 5. За пример из Дечана cf. V. R. Petković, *La peinture serbe*, II, pl. CXXXI; Ђ. Бошковић – В. Р Петковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941, 50, pl. CCLXVII; В. Милановић, *Старозаветне теме и Лоза Јесејева,* in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 215-219, сл. 3-4. За Св. Апостоле у Солуну cf. Ch. Stephan, *Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki,* Baden-Baden 1986, 115-116, Abb. 76-76a. Први Навуходоносоров сан, иначе, идејно је везан за Богородицу и Христа. Веза је симболички наглашена кроз приказе медаљона са њиховим ликовима, који се обично сликају у врху овакве сцене.

[33] У Даничићевом преводу Данилу се јавио „*један човијек обучен у платно… А тијело му бјеше као хрисолит, а лице му као муња а очи му као лучеви запаљени*“ (*Данило 10:5-6).* У тој „*небеској појави*“ необичног изгледа препознали су арханђела Михаила утицајни црквени оци, најпре Иполит у II веку, потом и Јован Златоусти два века касније, cf. J. P. Rohland, *Der Erzengel Michael*, 60-66 (овде и о идентификацији личности која се јавила Данилу у коментарима других теолога, са изводима из литературе).

[34] *Данило 10:13, 21; 21:1; Јуда 9; Откр. Јов. 12:7.* Cf. Л. Мирковић *Хеортологија*, Београд 1961, 77.

[35] Сцена приказује стојећег арханђела-војника с исуканим мачем и пророка Данила у проскинези, а одвија се у стеновитом позађу, cf. J. Klosinska, *Ikony*, Krakow 1973, 211, No 41.



Сл. 12 Други сан цара Навуходоносора, део сцене;
*горе: анђео – „*стражар и светац*“ који „*сиђе с неба*“,*
алегорија Божанске наредбе,
*доле: „*дрво усред земље*“, персонификација цареве величине*

зиција Арханђео показује Данилу будуће догађаје (према *Данило 8:15–19*), претежно схватана као дело арханђела Гаврила,[36] која је насликана у Арханђелском храму московског Кремља у XVI–XVII веку. За наше садашње истраживање индикативно је да наведене илустрације са пророком Данилом припадају наративном циклусу Арханђела. Иако не увек, у поменутим споменицима оне чине делове овог циклуса, било да су у питању иконописна дела или живопис.[37] Стога је посредно разумљива и припадност Даниловог објашњења другог Навуходоносоровог сна арханђелској целини у Мелетову, која је омогућена идејном спрегом пророка Данила и арханђела, Михаила или Гаврила, а у исто време и иконографским окружењем у коме се налази популарно Арханђелово јављање Исусу Навину. Анђео на своду, који надвисује призор, у том смислу посебно је важан или управо најважнији иконографски показатељ.

Осим у Библији (*Данило 10:14)*, визионарска особеност арханђела испољена је и у једној од књижевних епизода, која – истина сасвим атипична и без ликовног еквивалента – недвосмислено сведочи о оваквом арханђеловом својству. Тај наративни извор налази се у тексту о св. Николи Сионском, епископу Сиона у малоазијској Ликији (VI век), који номинално – како видимо – није посвећен арханђелима. На једном месту у житију овог светитеља јавља се арханђео Михаило, у одећи војника и, обзнањујући своје име, Николи Сионском тумачи визију анђела-коњаника са срповима; истовремено најављује да је послат од Бога да открије шта ће се збити на целом свету. Арханђелово објашњење симболике српова („снага печата Божијег“) и читаве појаве као знака надолазећег помора, у визији којом се Николи истодобно додељује право на вршење епископске службе у Ликији („душе људи биће предате светом човеку“ који ће их нудити Богу),[38] за наше истраживање није од непосредног значаја, већ је драгоцен сам помен његовог задужења тумача описаног сновиђења. Епизода, већ смо нагласили, није нашла свој одраз у ликовној уметности. Појам арханђела-тумача у целини гледано није посебно популарисан, иначе би број очуваних показатеља ове врсте био већи.[39] Но сазнање о таквој функцији бестелесних бића у сваком случају служи да разумемо зашто у Мелетову илустрацију Даниловог тумачења другог сна цара Навуходоносора можемо посматрати као део арханђелске иконографске целине, на шта, у исти мах, указује и близина фреске Јављање арханђела Михаила Исусу Навину. Не треба сметнути с ума, како смо раније поменули, да је целина првобитно имала још неколико композиција. Поимање арханђела као тумача снова, донекле паралелно Даниловом, у Мелетову није дословно, међутим оно се наслућује као разлог за приказивање летећег анђела-показивача на своду, Божијег изасланика и актера визије. Та анђеоска фигура, примерено изабрана, визуелно делује као круна иконографије Другог Навуходоносорог сна – метафоре протумачене код пророка Данила као визије о спознаји врховне моћи свевишњега. У такву замисао фреске уклапа се и приказ једнорога, схваћеног било у виду знака Навуходоносорове царске моћи – поводећи се у том случају за старозаветним схватањем особености једнорога као нарочито снажне животиње (*Бројеви 23:22, 24:8*) – или, следећи богословске интерпретације једнорога као симбола смрти,[40] као ознаке царевог удаљавања из живота (на власти), односно његове (привремене) „смрти“. Била би то алегорија „*седам времена*“ која ће проћи док цар Навуходоносор не увиди неприкосновеност небеског цара („*чија је власт власт вјечна,*“ *Данило 4:34*).

---

[36] Основно задужење арханђела Гаврила управо и јесте преношење Божјих најава: *Gabriel ... qui divinorum arcanorum interpres es scientissumus*, cf. Sophronius, *Orationes*, PG 87, 3318D.

[37] За иконе из Кремља и Загорска и фреске у Смоленском храму и московској катедрали cf. С. Габелић, *Поствизантијски и византиј-*

[38] Cf. *The Life of Saint Nicholas of Sion*, ed. I. Ševčenko, N. Patterson Ševčenko, Brookline 1984, 81, 83 (No 50-51).

[39] Својевремено је изгледало да располажемо са још једним, врло експлицитним сведочењем о арханђеловој необичној способности „разрешавања веза“ и „тумача снова.“ Наиме, издавач „Похвале арханђела Михаила“ од јерусалимског свештеника Хрисипа (V век), А. Σιγάλα, *Χρυσίππου πρεσβυτέρου, εγκώμιον εις τον Αρχάγγελον Μιχαήλ*, ΕΕΒΣ 3 (1926), 85-93, изнео је у пропратном коментару мишљење да се, на одређеном месту овог списа, арханђелу приписују управо оваква својства („памет изнад свих осталих и божански разум имао је и додељен му је задатак да разрешује везе, и да тумачи и објашњава и навешћује тајне, и да расветљава снове“, cf. *ibid.*, 89/10-14). Међутим, нама се након детаљнијег увида чини да се на цитираном месту та својства не приписују арханђелу Михаилу већ пророку Данилу, који је у тексту претходно поменут.

[40] Симболику једнорога у уметности средњовековне Русије разматра В. Б. Гиршег, *„Козьльрогь“ в Изборнике Святослава 1073 года,*

Нису неповезане ни имагинарне повести арханђела Михаила, како се може схватити лик анђела са мелетовског свода, и цара Навуходоносора, вавилонског владара који је уништио Јерусалим и Јевреје одвео у дугогодишње ропство, а чија је повест – у једном свом сублимираном сегменту – приказана на фресци Другог Навуходоносоровог сна у Мелетову. Јављање арханђела Михаила цару Навуходоносору бележи коптски апокриф публикован под називом „Историја заточеништва у Вавилону", у коме овај арханђео по Божјем налогу привремено уручује јеврејски народ у цареве руке, образлажући и разлоге те одлуке („Ако људи крше Божје заповести, Бог их предаје у руке непријатеља"). Арханђео потом Навуходоносору наређује да иде у Јудеју и заузме Јерусалим, предочавајући му тежак рад Јевреја и дужину трајања њиховог заточеништва у Вавилону (70 година), а затим додиром руке Навуходоносору даје „власт над народом".[41] Апстрахујући садржај епизоде, која заправо нигде није илустрована, остаје околност повезивања ових двеју личности. Оно је на одређен начин могло бити испољавано и у млађим текстовима, временски ближим настанку живописа Мелетова, можда у виду тумачења старозаветног текста. У руској књижевности средњег века Навуходоносор је надасве негативна фигура помућеног ума и објекат привременог Божијег гнева, чија је историја о уништењу Јерусалима тенденциозно тумачена као казна због јудејског (уствари, општељудског) сагрешења.[42] Поред тога, карактеристично је и да је Навуходоносору приписивана способност „пророчких сновиђења",[43] без сумње на основу текста старозаветне књиге пророка Данила, управо дакле оне у којој Навуходоносор излаже своје визионарске снове што му их тумачи Данило, увиђа значење избављења тројице младих Јевреја, обављено посланством Божјег анђела, и где се, како смо напред говорили, појмовно изражава својство арханђела Михаила као предсказивача.

Веома разгранат култ арханђела, Михаила понаособ, и њихов богат ликовни корпус нуде, најзад, и шири контекст за предсказивачку функцију арханђела. У појединим илустрованим епизодама – као и у већ поменутим Даниловим визијама (*Данило 8:15–19, 10:14*)[44] – арханђео дејствује као најављивач догађаја који ће уследити (Јављање монаху Теодулу, епизода у којој арханђео открива калуђеру место на коме треба ископати извор)[45] односно директно као благовесник (Јављање Маноју и његовој жени, којима арханђео навешћује рођење Самсона).[46] У исти ред долазиле би и објаве анђела Лоту да избегне пропаст града Содома.[47] По нереалности збивања, ширу сродност мелетовском Другом Навуходоносоровом сну пружају и Јаковљева виденија,[48] као и два Јосифова сна,[49] а до извесне мере и појављивање арханђела Михаила опседнутом монаху Михаилу у току терапеутског сна.[50] У питању су дословне илустрације наративне садржине снова или пак уснулих људи. Мелетово је елементе символичког призора самог сна (небеске сфере с анђелом, дрво са птицама и животињама) и спавача (претпостављена, несачувана представа Навуходоносора на лежају) употпунило и једним алегоријским мотивом (једнорог) и тиме оформило изузетно занимљив и, колико је сада познато, јединствен метафоричан приказ.

[41] É. Amelineau, *Contes et romans de l'Égypte chrétienne*, II, Paris 1888, 116-118. У истом спису постоји и епизода у којој се арханђео Михаило јавља пророку Јеремији, непосредно пред повратак Јевреја из Вавилонског ропства, и спаљује жртвеног овна (*ibid*, 143). Овом епизодом можда се може објаснити фреска XIV века пронађена у фрагментима у цркви Покрова у Пскову на којој је приказано како један анђео доноси овна светитељу што стоји пред црквом. В. Д. Белицкий, *Древний Псков (по материалам раскопок экспедиции Ермитажа),* Ленинград 1991, 48, кат. 110, тумачи фреску као Жртву Аврамову.

[42] *Сказания и повести о Куликовской битве*, 25, 50, 103-104 (текст с краја XV или почетка XVI века).

[43] *Повесть временных лет*, 21, 157, 426.

[44] Cf. нап. 35-37.

[45] О сцени Јављања арханђела монаху Теодулу, која се среће у позним бугарским споменицима са циклусом Арханђела, cf. С. Габелић, *Поствизантијски циклус Арханђела на примерима из Мораче, Кучевишта, Сарајева и Трнова*, сл. 9.

[46] Cf. сцене Јављање арханђела Маноју са поствизантијских икона арханђела Михаила са циклусом из Москве, Аналионде (Кипар) и Софије, као и са фреске у припрати Кучевишта, in: С. Габелић, *Византијски и поствизантијски циклуси Арханђела,* бр. 71/9, 72/14, 76/6, 88/7, 89/8, са илустрацијама.

[47] *Ibid*., бр. 7/10-11, 23/2 (Суздаљ, Апано Арханес).

[48] Реч је о познатим сценама Лествице Јаковљеве и Борба Јакова с анђелом. Cf. наше нап. 22-23.

[49] Оба Јосифова сна (Други и Трећи), међусобно истоветне иконографије, само у једном случају налазе се унутар циклуса Арханђела (Монте Гаргано) и приказују анђела како прилази Јосифу који лежи на кревету. Cf. С. Габелић, *Циклус Арханђела*, 93-94, црт. 49, сл. 8, 11.

[50] Посебно о инкубацијским исцељењима и егзорцизму арханђела: S. Gabelić, *The Archangelos Xorinos, or the Banisher*, DOP 50 (1996), 357-358, fig. 9; eadem, *Манастир Лесново*, Београд 1991, 88-100, табл. XXIII, сл. 36.

From the wall-paintings of Melyotovo
The Archangel as an interpreter of dreams and visions

Smiljka Gabelić

The author analyzes those parts of the fresco-program of the Church of Dormition in Melyotovo near Pskov (built in 1461, painted 1465) that relate to the cult of archangels, on the basis of the literary sources and painted analogies (figs. 1-2, note 1). The majority of these scenes are here published for the first time. Beside other things, the indirect testimony regarding the barely known role of the archangel Michael as interpreter of visions and dreams has been recognized in this church.

The Cycle of the Archangels in Melyotovo, as an entirety, does not have parallels. Its peculiarity begins with the fact that it is divided into groups and painted in several different places in the church. *The Burning Bush* was placed on the eastern side of the drum of the dome. Framed with representations of seraphim and angels, it presents Moses endowed with the gift to perform miracles. Under the medallion with the Virgin and Christ, in the bush on the right side, Moses turns water into blood, and, on the left, his stick becomes a snake (fig. 3-5). Regularly, the scene does not belong to the cycle dedicated to the archangels, but is not completely unknown (church of the Archangel Michael in Thari, Rhodes; church of the Archangels of the Moscow Kremlin, two icons of the archangel Michael with cycle from Sarajevo, note 8). In Melyotovo the symbolism of this scene relates both to the Virgin, patron of the church, and to the archangels, whose cult was emphasized in the program.

In the lower zone of the drum, the Prophet Daniel is painted carrying the heads of three Jewish youths (fig. 6). He belongs to the Prophet Cycle, but has unusual iconography associating with the composition called *Three Hebrews in the Furnace,* which was very often part of the Archangels cycle (note 10).

Six compositions painted on the vault of southwestern corner of the nave could, to some extent, also be related to the archangels (figs. 7-8). *The Prophet Elijah on the Mountain of Carmel* does not have a matching literary parallel, but *Elijah Killing the Priest of Baal* could be found within the Archangels cycle (in one church in Romania, note 13). Beside, there is a fragment of an unidentified scene. On the other side of the vault are *The Penitence of David* and *Jacobs Dream* (*Jacobs Ladder* and *Jacob Wrestling with the Angel*, with the addition of John the Evangelist, notes 24-25), that appear within the cycle of the Archangels from its earliest preserved examples (notes 14, 21). *The Destruction of Jerusalem* is without any direct literary source dedicated to the archangels, but it was illustrated on the Russian Vita-icons dedicated to the Archangel Michael from the Cathedral and the Dormition Church in Moscow, and from the monastery of Zagorsk (note 19).

In the parecclesion in the southwestern corner and in the upper floor only fragments of frescoes have been preserved, probably illustrating scenes dedicated to the archangels. Indicative are figures of the archangels-soldiers in the lower zone, beside the eastern niche (fig. 9), as well as on the unidentified composition.

In the narrow upper story chamber, in the northwest, only two frescoes have been preserved (figs. 10-12): *Archangel Michael Appearing to Joshua*, which is one of the most famous archangelic themes and is often painted within the cycle dedicated to the Archangels (note 26), and *The Second Dream of the Emperor Nebuchadnezzar*, an illustration based on the book of the Prophet Daniel (4:10-28), which does not have preserved analogies. The juxtaposition of these frescoes demonstrates that they were conceived as a part of the same entirety, that consisted also of several other scenes which have not been preserved. The iconographical link between *The Dream of Nebuchadnezzar* and *Archangel Michael Appearing to Joshua* is probably based on the ideological connection of the corresponding characteristics of the Prophet Daniel and archangel Michael. Or, precisely, on their ability to predict and to interpret visions and dreams, mentioned several times in the Book of Prophet Daniel in the Old Testament. The visionary characteristic of the archangel was also expressed in one of the episodes of *The Life of St. Nicholas of Sion* (note 38). The conception of archangel as interpreter of dreams, similar to Daniel, in Melyotovo was expressed in the depicting an angel-indicator on the top of the composition. His bust appears from the spheres on the vault (fig. 12). The whole composition presents a metaphor of Daniel's interpretation of the dream of Nebuchadnezzar as a vision concerning the inviolable power of God.

In the literary heritage archangel Michael is sometimes linked to the Emperor Nebuchadnezzar (Coptic apocrypha called "History of the Imprisonment in Babylon", note 41). In Russian medieval literature, in particular, Emperor Nebuchadnezzar was considered as negative character, whose history regarding the destruction of Babylon was interpreted as a penalty for human sins, and who was attributed with the ability of prophetic visions (notes 42-43).

The painted corpus dedicated to the archangels within the Byzantine art offers a wider context of the predictive function of the Archangel Michael. Thus, in some illustrations the archangel is presented as the announcer of future events or joyful messenger (*Archangel Appearing to Theodulos*, *Appearing to Manoah,* notes 45, 46).

Rather complex, the painted metaphor from Melyotovo regarding the Second Dream of Nebuchadnezzar contains an allegorical motif (a unicorn), the figure of the sleeper (the unpreserved representation of Nebuchadnezzar sleeping on his bed) and symbolic representation of the dream itself (a tree with birds and animals and, above, heavenly spheres with an angel).

Фреске из XV века у которској цркви Свете Ане
Иконографска анализа

Валентина Живковић

UDK 75.052.033.2.04(497.16Kotor)

Тема рада је зидно сликарство из XV века у цркви Свете Ане у Котору. Нова истраживања иконографије битно мењају раније покушаје идентификације сцена, као и оквирно време настанка фресака. Резултати анализа омогућују сагледавање евхаристичке симболике сачуваних представа у главном броду цркве. Особен акценат програму дају две заветне фреске на источном зиду, у оквиру којих се налазе молитвени записи донаторки. Избор сцена одсликава неке од основних постулата доминиканског и фрањевачког учења и побожности.

Црква данас посвећена светој Ани подигнута је, највероватније, крајем XII или почетком XIII века.[1] Изграђена је у главној которској средњовековној улици која је повезивала катедралу Светог Трипуна са конкатедралном црквом Свете Марије *de flumine*.[2] Црква није била посвећена Светој Ани од свог оснивања. Међутим, о првобитном патрону цркве нема довољно јасних доказа.[3] Вероватно крајем XV века за патрона цркве узета је света Венеранда, а црква је постала седиште братовштине месара.[4] Не може се поуздано одредити када је патрон цркве постала света Ана. У запису на дашчици, уграђеној у зид цркве, која сведочи о рестаураторским радовима из 1853. године, назива се *ecclesia S Anne*.[5]

Од некадашње сликане декорације у цркви Свете Ане данас је сачуван само мали број фресака. За њихово постојање сазнало се тек након конзерваторских радова 1982. године.[6] Убрзо након откривања и чишћења, Рајко Вујичић је дао сумаран попис фрагмената фресака, занемаривши идентификацију сцена и њихову иконографску анализу. Тежиште његовог рада стављено је на стилску анализу фресака, на основу које је закључено да су оне дело которског сликара Ловра Добричевића. Коначно, полазећи од такве атрибуције, Вујичић је одредио време настанка фресака у пету деценију XV века.[7] Војислав J. Ђурић истиче постојање два слоја фресака у цркви Свете Ане и други слој датује у период око средине XV века, сматрајући их за дело неког од сарадника Ловра Добричевића.[8]

Међутим, чини се да новија истраживања отварају потребу за критичким преиспитивањем пређашњих резултата и, посебно, метода закључивања. Сагледавањем иконографских елемената на сачуваним фрагментима зидног сликарства пружа се могућност идентификације сцена, као и прецизнијег одређивања временског оквира настанка живописа из XV века.

Остаци два слоја средњовековних фресака у Светој Ани сачувани су на источном зиду уз олтарску апсиду, затим на јужном зиду средњег травеја, док су у северном броду (сакристији) данас уочљиви само фрагменти некадашње сликане декорације. Старијем слоју живописа, из XIV века,[9] у главном броду свакако припада прилично оштећена фигура светитељке на јужном пиластру који дели западни од средишњег травеја. Фигура светитељке је сачувана у висини попрсја. Њено лице је скоро потпуно уништено и данас се може видети само остатак боје у пределу десног образа. Обучена је у мафорион црвеномрке боје испод кога се види део хаљине тамноплаве боје. Према положају десног рукава око зглоба шаке може се претпоставити да је у рукама држала крст или неки атрибут. Око главе има златни нимб са флоралном декорацијом, која је највероватније касније досликана.

---

[1] Након разорног земљотреса 1979. године приступило се систематским археолошким и архитектонским истраживањима ове цркве, под руководством Милке Чанак-Медић. Хронолошки су утврђене етапе изградње и обнове цркве, cf. М. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба II. Цркве у Полимљу и на Приморју*, Београд 1989, 177–200. Од старије литературе која се, између осталих проблема, бави и архитектуром цркве Свете Ане, значајне су две студије: Ц. Фисковић, *О умјетничким споменицима града Котора*, Споменик САН CIII (1953), 82–83; В. Кораћ, *О монументалној архитектури средњовековног Котора*, Споменик САН CV (1956), 157–159.

[2] Улица је некада пролазила испред западне фасаде цркве Свете Ане, док је данас њен ток измењен, cf. М. Чанак-Медић, *op. cit.*, 179.

[3] У науци је готово у свим радовима који су имали за тему цркву Свете Ане опште прихваћена претпоставка дон Ива Стјепчевића да је црква првобитно била посвећена светом Мартину, v. I. Stjepčević, *Katedrala sv. Tripuna u Kotoru*, Prilog Vjesniku za arheologiju i historiju dalmatinsku, sv. LI (1930–1934), Split 1938, 61–62. Ова претпоставка, међутим, није утемељена на поузданим доказима.

[4] Братовштина месара, чији статут потиче из 1491. године, одржавала је цркву Свете Веneранде средствима од прикупљене таксе на заклане животиње, cf. *ibid*, 61.

[5] М. Чанак-Медић, *op. cit.*, 181.

[6] Радови су обављени под вођством сликара-конзерватора Звонимира Зековића из Републичког завода за заштиту споменика културе СР Србије.

[7] R. Vujičić, *O novootkrivenim freskama u crkvi sv. Ane u Kotoru*, Бока 15 (Херцег–Нови 1983), 423–435.

[8] В. J. Ђурић, *Језици и писмена на средњовековним фреско-натписима у Боки Которској: значај за културу и уметност*, in: *Црква Светог Луке кроз вијекове*, Котор 1997, 265.

[9] *Ibid*, 260.

Како доњи део представе није сачуван, не може се поуздано одредити да ли је светитељка била представљена у попрсју или као цела фигура.

У сакристији цркве Свете Ане сачувано је само неколико фрагмената фресака који не припадају истом периоду. Мале површине фресака у најнижем делу апсиде сакристије и при дну северног зида припадају старијем слоју, највероватније из XIV века, док је уз руб апсиде сачуван део фреске из XV века.[10] Међутим, постоји могућност да други остаци на северном зиду сакристије припадају слоју из XV века, будући да облици који се на њима распознају несумњиво припадају иконографији тог периода. По њиховом распореду може се закључити да је првобитно цео зид био осликан. На сачуваном фрагменту фреске који се налази на средини северног зида сакристије, веома јасно се уочавају насликане бројанице. Будући да се мали број светитеља приказује са бројаницама у рукама, избор светитеља који су могли бити представљени сужава се на свету Катарину Сијенску и светог Доминика, који се на овај начин често приказују у касном XV веку.[11] У близини бројаница, даље према западном делу северног зида, препознаје се неколико стрела забодених, под различитим угловима, у део тела. Стреле забодене по телу су обележје светог Себастијана, који се у католичанству на овај начин приказује од XV века.[12] У иконографији овог периода, као обележје светог Себастијана, стреле постају симболи пошасти куге, а светитељ првенствено заштитник од куге.[13] Поштовање Которана према светом Себастијану у зрелом средњем веку је проистекло из њиховог страха од епидемија куге, под чијим налетима је град више пута страдао.[14] О развијености култа светитеља заштитника од куге у Котору сведочи и постојање цркве посвећене светом Себастијану и светом Року. Информације о судбини ове цркве доноси дон Иво Стјепчевић. Износећи податак из Бискупског архива у Котору да се црква налазила на градским зидинама у Цитадели (*Citadella*), он не наводи годину из које потиче поменути документ. Црква Светог Себастијана и Рока је рестаурисана 1501. године од стране провидура Себастијана Контарена (*Contareno*).[15] Међутим, један податак из Историјског архива у Котору ствара недоумицу око године изградње или обнове цркве. Наиме, у својој опоруци, Роса, жена Франка *pinctoric*-а, оставља један перпер ако би се градила црква Светог Рока и Себастијана. Опорука носи датум 13. јун 1503. године.[16] Да је култ светог Себастијана био од важности за Которане дуги низ година, сведочи реликвија овог светитеља заштитника, у виду сребрне руке, која се помиње у извештају бискупа Марина Драго, начињеном након његовог обиласка которских цркава 1689. године. Налазила се управо у цркви Свете Венеранде, односно данашње Свете Ане.[17]

Описани остаци фресака у сакристији цркве Свете Ане су толико оштећени да се закључци у погледу иконографије и стила могу кретати само у домену претпоставки. Са друге стране, фреске из XV века очуване на источном и на јужном зиду главног брода цркве пружају довољно информација за њихово иконографско тумачење и датовање.

Стојеће фигуре свете Катарине Сијенске, на северној (сл. 1), и светог Мартина, на јужној страни источног зида (сл. 2), фланкирају олтарску апсиду главног брода. Сигниране су именима исписаним на латинском. Испод њихових ногу, на засебном белом пољу оивиченом црвеном бордуром, исписана су латиницом, хуманистичким дуктусом, два молитвена записа на народном језику.[18] Две донаторке, потписавши се именима, моле светитеље приказане на фрескама за заступништво пред Христом за спас њихове душе. За разлику од првог, молитвени запис испод фигуре светог Мартина је готово у целини сачуван, и чита се: SVETI MRATINE MOLI SA RABU TVOIU MARUSU. Молитвени запис светој Катарини Сијенској је оштећен на неколико места, али се његов садржај, који је по форми адекватан претходном, може реконструисати: S<VET>A KATAR<INA> MOLI SA R<A>BU T<VOIU> <KA>TAR<INU>. Жене у Котору су, највероватније, попут жена у Дубровнику, говориле словенским језиком, док су угледнији мушкарци обично говорили италијански, као језик културе и трговине, и латински, као језик докумената.[19]

Фреска са представом свете Катарине Сијенске је прилично оштећена. Сигнирана је натписом <C>ATARI<N>A <D>E SEN(IS).[20] Светитељка, приказана у целој фигури, окренута је у благом полупрофилу ка олтарској апсиди. Обучена је у доминикански хабит, светлу хаљину и црни мантил. Око паса има појас златне боје. Светитељкине руке су данас веома оштећене, али се види да их држи склопљене у висини груди, дланова приљубљених под правим углом. Око зглоба десне шаке висе бројанице црвених и црних зрнаца.[21] Света Катарина је приказана са стигматима, који се данас могу видети само на светитељкиним стопалима, тачније црним ципелама, у виду пламенова златне боје. Светост Катаринина је означена нимбом златне боје. Лице светитељке је готово потпуно уништено и по положају сачуване десне обрве и дела чела закључује се да јој је глава, прекривена белим велом, била благо забачена, а поглед подигнут ка приказу Христа у попрсју, у сегменту неба. Христос је представљен

---

[10] М. Чанак-Медић, *op. cit.*, 184.

[11] О представљању светог Доминика и свете Катарине Сијенске са бројаницама в. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III/1, Paris 1958, 272–277, 391–398.

[12] О начину приказивања светог Себастијана од XV века и његовом култу cf. É. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen age en France*, Paris 1922, 188–194; L. Réau, op. cit, III/3, 1190–1199.

[13] Светитељ је поштован као заштитник од куге још од VIII века. На примеру Тоскане може се видети на који начин је култ овог светитеља стекао популарност након 1348. године. Наиме, у тосканском сликарству свети Себастијан почиње често да се приказује тек појавом велике епидемије. Пар година касније и његова реликвија је донета у Фиренцу из Рима, cf. M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid- Fourteenth Century*, Princeton 1978², 77.

[14] Епидемије куге које су харале, нарочито у Далмацији и Боки, хронолошки је обрадио V. Bazalo, *Calendarium pestis*, Acta Historica medicinae, pharmaciae, veterinae 1 (Beograd 1962), 51–61.

[15] I. Stjepčević, *op. cit.*, 61.

[16] ИАК (Историјски архив Котор), SN XXIII, 648.

[17] I. Stjepčević, *op. cit.*, 38.

[18] Молитвене записе је прочитао и објавио R. Vujičić, *op. cit.*, 433–434.

[19] Слична ситуација је и са личним именима. Женска су чешће словенског порекла од мушких, cf. И. Манкен, *Дубровачки патрицијат у XIV веку*, Београд 1960, 56–67.

[20] Р. Вујичић је идентификовао светитељку, док је натпис прочитао као KATARINA...SEN..., cf. *ibid*, 427.

[21] О пореклу бројаница (*S. Rosario*) и афирмисању идеје о молитви као *omaggio floreale* у зрелом средњем веку, када се манифестује у потпуности идеал жене кроз маријанску побожност, cf. C. Cecchelli, *Mater Christi. La vita di Maria nella storia, nella legenda, nella commemorazione liturgica*, vol. IV, Roma 1951, 391–401.



Сл. 1 Света Катарина Сијенска, источни зид



Сл. 2 Свети Мартин епископ, источни зид

у црвеном хитону и тамноплавом химатиону, док око главе има златни нимб са уписаним крстом црвене боје. Поред Христове главе је осмокрака звезда, такође црвене боје. Христова лева рука (сачувана до шаке) испружена је ка светитељки, док је десна рука потпуно уништена.

Да би се закључило који је догађај везан за светитељку представљен у цркви Свете Ане, треба узети у обзир уобичајену иконографију сцена из циклуса о светој Катарини Сијенској.[22] Судећи према иконографским појединостима присутним на которској фресци – глава светитељке је благо подигнута ка Христу, а руке су јој склопљене, док су Христове руке испружене ка њој – може се закључити да је у питању сцена Причешће свете Катарине Сијенске. У поменутој сцени је уобичајено представљање свете Катарине са стигматима.[23] Место фреске у оквиру олтарског простора у цркви Свете Ане упућује на литургијски обред и саму причест и истиче сакраменталну тематику сцене. Донаторка фреске, Катарина, исказала је наду за спас своје душе како самим донаторским чином и записаном молитвом за заступништво пред Христом, тако и одабраном темом фреске, која илуструје идеју о искупљењу грехова кроз причест.[24]

Као пандан представи свете Катарине, на јужном делу источног зида, налази се добро очувана фреска са представом светог Мартина из Тура, који је сигниран као MARTIN EPI<S>COP.[25] Представљен је у бискупској одори и са бискупским инсигнијама – бела алба, црвена казула, богато украшена митра на глави, у рукама бискупски штап и драгим камењем опточена књига. Будући да је фреска идентификована, овом приликом ће пажња бити усмерена на тумачење представе у односу на њено место у простору цркве Свете Ане. Како је реч о фреско-икони која је настала донаторством грађанке Котора, треба се осврнути на обичаје у Боки Которској који су везани за прослављање празника представљеног светитеља. Структура значења оваквог вида донаторства обухвата и елементе народне побожности. Свети Мартин из Тура је, између осталог, био поштован као заштитник вина и трговаца вином. У том контексту је прослављан слично на различитим подручјима средњовековне европске територије. Тако се 11. новембра, на његов дан, пробало прво вино.[26] У Боки је такође постојао обичај, са изразитом

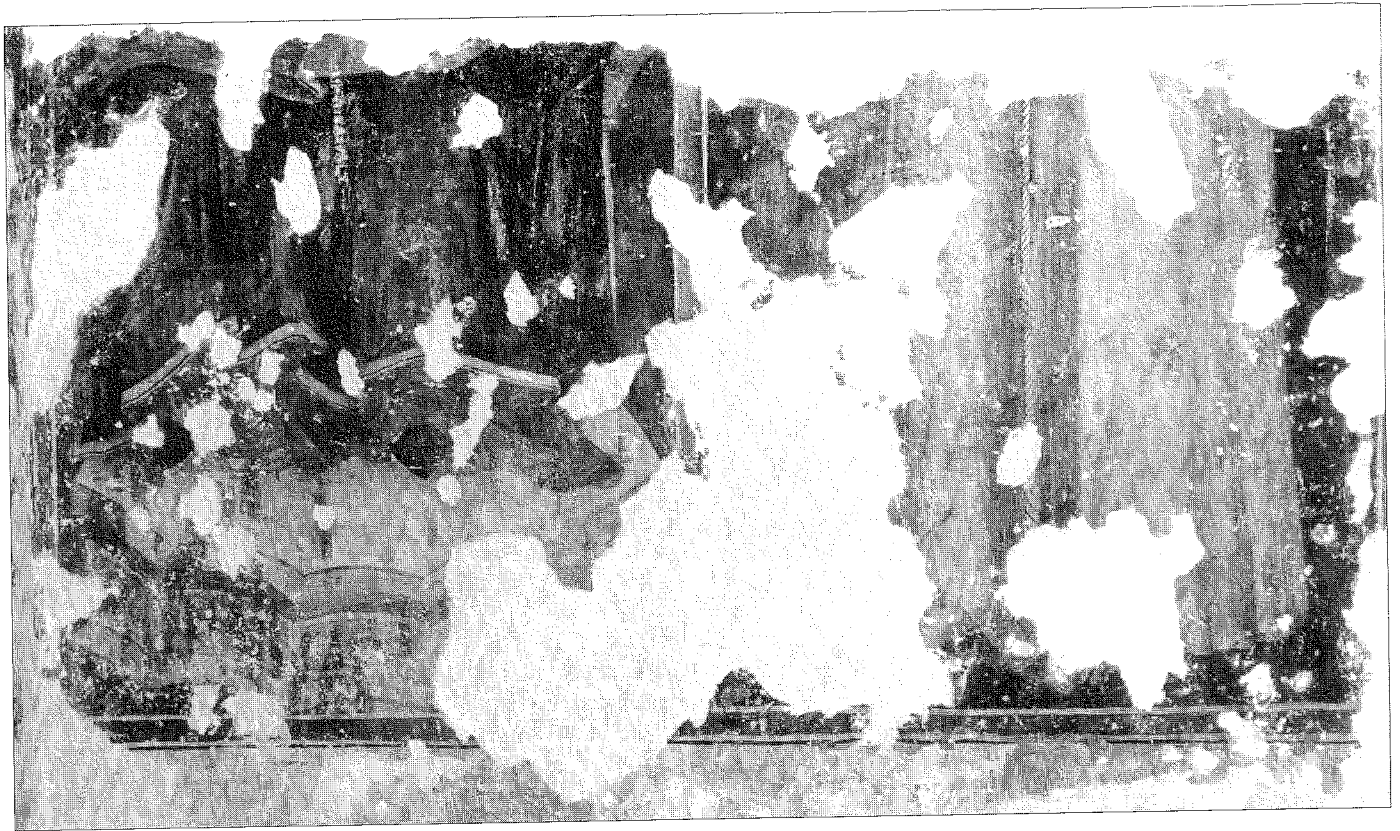
[22] Док се појединачне представе светитељке повремено јављају и крајем XIV века у сијенском сликарству, циклус догађаја из њеног живота је развијену форму добио у седмој деценији XV столећа, такође у сијенском сликарству, cf. G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952, 235–248.

[23] *Ibid*, 244.

[24] О поштовању свете Катарине Сијенске у Котору сведочи податак да је њена реликвија (комадић одеће) чувана у доминиканској цркви Светог Николе, cf. S. Krasić, *Nekadašnji dominikanski samostan Sv. Nikole u Kotoru (1266–1807)*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 28 (Split 1989), 138.

[25] Р. Вујичић је идентификовао представу светитеља и натпис прочитао као S MRTIN EPISCOP, cf. R. Vujičić, *op. cit.*, 425.

[26] C. Jöckle, *Encyclopedia of Saints*, London 1997, 295–298. Младо вино које би се пробало 11. новембра називало се и „вино светог Мартина", cf. L. Réau, *op. cit.*, III/2, 904.



Сл. 3 Богородица на престолу и Стигматизација светог Фрање, јужни зид

евхаристичком симболиком, да се уз свечаност на Мартиндан, док се ломи и једе погача, први пут испија ново вино. У Доброти, недалеко од Котора, Мартиндан је обележаван као дан једења првих плодова, те је познат и као „први Божић".[27] Постојање оваквог обичаја у Котору је очекивано, с обзиром на раширеност узгајања винове лозе као привредне гране током средњег века.[28]

Катарина и Маруша као дародавци фреско-икона, обраћају се својим светитељима заштитницима, светој Катарини Сијенској и светом Мартину, да моле Господа за њихову душу. Сврха донаторских тежњи добија нарочити израз постављањем фреско-икона у олтарски простор. Символика самог олтарског простора и литургијског обреда, који се на том месту изводи, као и смисао донаторских прилога, стављају акценат на догму о искупљењу грехова и спас душе – Катаринине и Марушине у овом случају.

Поред две фреско-иконе уз олтарску апсиду, сачувани су остаци још двеју фресака из XV века. На јужном зиду средишњег травеја, између два пиластра, у зони стојећих фигура, налазе се две представе оивичене црвеном бордуром (сл. 3). Од њих су преостали само доњи делови, док је горња половина фресака потпуно уништена. Архитектонским елементима – пиластрима и прислоњеним луком који их надвисује, издвојене су као засебна целина. Фигура светитеља који се налази на западном делу јужног зида није до сада била идентификована, али је учињена грешка у одређивању монашког реда коме светитељ припада: „Босоног монах у свијетлом хабиту, по чему се дâ закључити да је припадао доминиканском реду."[29] Монашка одежда светитеља на фресци данас, услед оштећења, изгледа светле боје. Међутим, трагови мркобраон боје сачувани су у виду мрља на доњим деловима драперије. На представи се јасно види фрањевачки плетени појас (*cordegliere*), са сачувана два последња чвора са по пет навртаја, као несумњиви доказ да је у питању представа једног фрањевца. Прецизна идентификација је постала могућа откривањем до сада непримећеног детаља на фресци – два танка златна зрака се спуштају ка стигматима на стопалима светитеља. Будући да је фреска оштећена, од стигмата је сачувана само мала црвена рана на десном стопалу (сл. 4). Несумњиво, реч је о представи стигматизације светог Фрање. Извесно је да је у горњем углу било насликано и Распеће од кога полазе зраци.[30] Ка њему је свети Фрања био окренут, судећи по положају његових стопала.

Одвојена црвеном бордуром од представе стигматизације светог Фрање, на источној страни јужног зида налази се фреска са приказом Богородице на престолу. Сачувана је само доња половина фреске.[31] Богородица

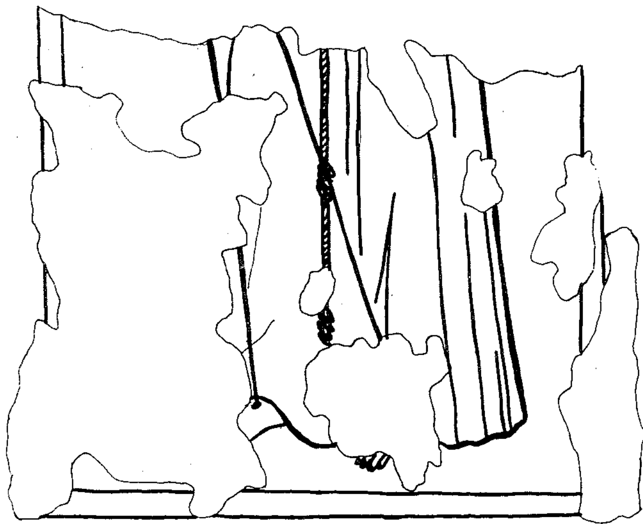
[27] Ш. Кулишић, *Етнолошка испитивања у Боки Которској*, Споменик САН CIII (1953), 207–208.

[28] На примеру сачуване и обрађене архивске грађе из XIV века, може се закључити о заступљености узгајања винове лозе (*vinea*) у околини Котора, cf. A. Mayer, *Kotorski spomenici. Prva knjiga kotorskih notara god. 1326–1335*, Zagreb 1951, passim; idem, *Kotorski Spomenici. Druga knjiga kotorskih notara god. 1329, 1332–1337*, Zagreb 1981, passim. Промене статутарних закона у погледу увођења строжијих правила о местима на којима се може садити лоза наступају у XV веку, након млетачког преузимања управе над Котором, cf. A. Dabinović, *Kotor pod Mletačkom republikom (1420–1797)*, Zagreb 1934, 84–91, et passim.

[29] R. Vujičić, *op. cit.*, 427.

[30] У сцени Стигматизације светог Фрање приказује се Фрањина визија Распећа са шестокрилним серафимима од које прима стигмате. Понекада се уместо серафима или Распећа са крилима приказују Христос и Богородица, или света Тројица, cf. L. Réau, *op. cit.*, III/1, 517, 526–528.

[31] Фигура је описана као „један светитељ обучен у тамноплаву хаљину", cf. R. Vujičić, *op. cit.*, 427.



Сл. 4 Стигматизација светог Фрање (цртеж), јужни зид

је обучена у мафорион тамноплаве боје, који је оперважен фином златном бордуром. Испод мафориона види се хаљина црвене боје, која пада у богатим наборима. Преко Богородичиних колена је пребачен мафорион који је са унутрашње стране зелене боје. На њему се налазио мали Христ који више није сачуван.[32] Богородица седи на масивном златном престолу са занимљиво решеним постољем у облику звезде.

Богородица са Христом и свети Фрања, који је окренут ка њој, насликани су на зидној површи која је дефинисана и истакнута архитектонским елементима, те се наведене фигуре морају посматрати као целина са посебним симболичким значењем. Измештене из наративног тока, а задржавши неке елементе историјске нарације, ове фреске су добиле статус свете слике. На Ђотовој фресци „Верификација стигмата светог Фрање" у Горњој цркви у Асизију налази се иконостас на чијем врху је, поред *croce dipinta* и иконе светог Михаила, насликана икона Богородице са Христом.[33] Учешћем свете слике у историјској композицији дат је посебан акценат приликом потврђивања веродостојности стигмата светог Фрање.

Представљање светог Фрање у оквиру сликане декорације которских цркава XIV и XV века може се пратити на три сачувана примера. На јужном зиду западног травеја у цркви Свете Марије Колеђате, из XIV века,[34] и на јужном зиду у цркви Свете Госпође (Светог Базилија) у Мржепу, из XV века,[35] свети Фрања је приказан као стојећа фигура која у руци држи књигу и показује стигмате. За разлику од претходна два примера, у цркви Свете Ане приказан је сам чин стигматизације, *novitas miraculi*, који је светог Фрању претворио у живу слику страдања.[36] Са друге стране, истицање стигматизације светог Фрање има директну сакраменталну симболику и у вези је, како са представом Богородице са малим Христом,[37] тако и са светом Катарином Сијенском насликаном уз олтарску апсиду. Као што је свети Фрања стигматизацијом постао *alter Christus*, тако су и доминиканци претендовали на сличност свете Катарине Сијенске са Христом, такође по стигматима.[38] Усмереност фрањевачке побожности на сликарске теме са сакраменталном симболиком,[39] као и традиција о преокупацији свете Катарине Сијенске Христовом крвљу,[40] добили су изразито место у склопу декорације которске цркве Свете Ане.

Иконографија представе свете Катарине Сијенске у цркви Свете Ане покреће проблем времена настанка фресака у главном броду цркве. Приликом датовања фресака полазило се од њихове претходне атрибуције сликару Ловру Добричевићу.[41] Будући да се претпоставља да је Ловро, након доласка из Венеције, током целе пете и шесте деценије XV века боравио у Котору,[42] закључено је да су фреске у цркви Свете Ане рано дело уметника, настале у петој деценији XV века.[43] Међутим, света Катарина Сијенска је канонизована 1461. године,[44] а како је у молитвеном запису у которској цркви сигнирана као света, настанак живописа је могао да уследи тек након ове године. Могућност да је фреска настала раније од године канонизације могла би да се прихвати само ако

---

[32] Детаљ пребаченог мафориона са унутрашње стране преко колена је готово незаобилазан на сачуваним представама Богородице са Христом у далматинском сликарству из времена касне готике и ренесансе, cf. K. Prijatelj, *Dalmatinsko slikarstvo 15. i 16. stoljeća*, Zagreb 1983, passim.

[33] Циклус светог Фрање у Горњој цркви у Асизију се базира првенствено на Бонавентуриној *Legenda maior* и представља, поред литерарних дела, кључ за разумевање тада формиране фрањевачке побожности. Иконографија сцене „Верификација стигмата" има важну улогу у потврђивању идеје светог Фрање као *alter Christus*, cf. A. Smart, *The Assisi Problem and the Art of Giotto. A Study of the Legend of St. Francis in the Upper Church of San Francesco, Assisi*, Oxford 1971, 213–215. О разлици између литерарне и фигуративне традиције у сликању стигмата у сцени Смрт светог Фрање cf. S. Romano, *La Morte di Francesco. Fonti francescani e storia dell'Ordine nella basilica di San Francesco di Assisi*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 61/3 (München 1998), 339–368.

[34] V. Živković, *Zidno slikarstvo u crkvi Svete Marije Koleđate u Kotoru*, Бока 21 (1999), 123, 143.

[35] С. Радојчић, *О сликарству у Боки Которској*, Споменик САН CIII (1953), 62; В. J. Ђурић, *У сенци фирентинске уније: црква Св. Госпође у Мржепу (Бока Которска)*, ЗРВИ 35 (1996), 31, 40–41.

[36] О значењу култних слика са представом светог Фрање cf. H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1994, 381–384.

[37] О тумачењу представа Богородице са дететом у складу са догмом о транссупстанцијацији и о развоју идеје да Богородица држи дете на начин на који свештеник нуди хостију, cf. *ibid*, 387–390.

[38] Њена стигматизација и смрт у тридесет трећој години као *sponsa Christi* су били основни елементи у грађењу доминиканске верзије раније успостављеног фрањевачког модела, в. L. Réau, *op. cit.*, III/1, 273.

[39] О фрањевачкој духовности у односу на литургијску праксу римске цркве и о улози фрањеваца у формирању циклуса Страдања Христовог у италијанском сликарству касног средњег века, cf. A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, Cambridge–New York 1996, 16–34, *et passim*.

[40] Христова крв је за Катарину Сијенску имала значење милости која је настала из жртве инкарнираног Логоса, cf. T. Burckhardt, *Siena. The City of the Virgin*, London–New York 1960, 54–62. О духовности, мистицизму и симболици везаној за Христову крв и евхаристију код свете Катарине Сијенске, в. *A History of Women in the West*, ed. G. Duby, M. Perrot, vol. II: *Silences of the Middle Ages*, ed. C. Klapisch-Zuber, Cambridge, Mass., 1992, 417–418, 469, 471, 475, et passim.

[41] Поредивши дела Ловре Добричевића са фрескама у Светој Ани, Р. Вујичић налази да су оне дело овог сликара, в. R. Vujičić, *op. cit.*, 427–434.

[42] В. J. Ђурић, *Дубровачка сликарска школа*, Београд 1963, 70–75.

[43] R. Vujičić, *op. cit.*, 432. В. J. Ђурић сматра да су фреске из XV века у цркви Свете Ане дело неког од сарадника Ловра Добричевића и да су настале за време док је Ловро радио дрвену рељефну фигуру светог Мартина за исту цркву, cf. В. J. Ђурић, *Језици и писмена*, 265. Исти аутор рељефну фигуру светог Мартина датује у у време између 1455. и 1458. године, cf. idem, *Савина*, Београд 1975, IX.

[44] Свету Катарину Сијенску је канонизовао папа Пије II, сијенски хуманиста Енеја Силвије Пиколомини, в. L. Réau, *op. cit*, III/1, 273.

би се радило о представи насталој у Сијени или њеној околини, где се култ светитељке развијао већ након њене смрти 1380. године. На најранијим сачуваним примерима сијенског сликарства, с краја XIV и почетка XV века, света Катарина Сијенска је представљена као млада доминиканка, док се циклус из њеног живота (па и сцена Причешћа) развијају касније.[45] Не упуштајући се овом приликом у стилску анализу живописа у Светој Ани, која само уз одређену резерву може имати значај за његово датовање, на основу иконографских елемената представе свете Катарине Сијенске и натписа уз њу, као *terminus post quem* настанка фресака може се узети 1461. година. Будући да је на которској фресци светитељка насликана са стигматима, *terminus ante quem* настанка живописа била би 1475. година, када је папа Сикст IV забранио приказивање свете Катарине Сијенске са стигматима, која ће се поново почети приказивати на овај начин тек у XVII веку, одобрењем папе Урбана VIII.[46]

Сачуване фреске у цркви Свете Ане из касног XV века, по својој тематици и молитвеним записима на народном језику представљају уметничка дела вотивног карактера. Њихова посебност се огледа првенствено у чињеници да су оне једини данас сачувани пример сликарства на подручју которске општине у коме су жеље наручиоца изражене експлицитно и речју и сликом.

[45] G. Kaftal, *op. cit.*, 235–248.

[46] C. Jöckle, *op. cit.*, 90.

Frescoes from the 15th century in the Church of St. Anne in Kotor Iconographical Analysis

Valentina Živković

The church in Kotor dedicated today to St. Anne was, most probably, built at the end of 12th or at the beginning of the 13th century. There is not enough reliable information regarding the original church patron. However, since the end of the 15th century the church has been dedicated to St. Veneranda.

From the old painted decoration in the church of St. Anne a very small number of frescoes have been preserved. They all are situated on the layers dated from 14th and 15th century. Based on the latest research in the field of iconography, today it is possible to make a critical overview of previous results and to identify preserved paintings.

The figure of a female saint on the southern pilaster which divides the western from the central part of the bay of the main nave, as well as the small surfaces painted with frescoes in the lowest part of apse of the sacristy and at the bottom of the northern wall of the sacristy belong to the older layer of the paintings from the 14th century. Other remnants of frescoes on the northern wall of the sacristy can be said to belongs to the layer originating from 15th century, since the forms which can be observed on them belong, without any doubt, to the iconography of that period. In the middle of the northern wall, a rosary can be easily observed. This was an attribute of St. Catherine of Siena and St. Dominic in the art of the late 15th century. A bit further toward the west, arrows piercing a body can be seen which was the usual way of representing St. Sebastian beginning in the 15th century. The cult of St. Sebastian, as protector from the plague, was widespread in Kotor for many years.

The remnants of the frescoes in the main nave of the church have been better preserved. It is therefore possible to give more precise explanations regarding their iconography. The standing figures of St. Catherine of Siena on the northern, and St. Martin on the southern side of the eastern wall flank the altar apse of the main nave. They has been signed with names written in Latin, while under their feet, on a separate marked field, two prayers written in the national language can be found. The female donors of frescoes, named Katarina and Maruša, pray to the saints represented on the frescoes to mediate for them before Christ for the salvation of their souls. On the basis of the iconographical elements found on the depiction of St. Catherine of Siena (the stigmata on the feet of the saint, her closed hands, the head gently lifted toward the figure of Christ in segment of the sky), it could be supposed that this image represents the Communion of St. Catherine of Siena. The placement of the fresco within the altar area, as well as its iconography, allude to a liturgical rite and emphasize the sacramental symbolism of the scene. With her prayer and the choice of the subject of the fresco, the donor emphasized the idea of the redemption from sins through communion. St. Martin was represented in bishop's vestments, and the tradition related to the celebration of this saint, the protector of wine, has emphatically Eucharistic significance in Boka Kotorska .

On the southern wall of the main nave the bottom parts of two representations have been preserved. Their identification, on the basis of the iconographical elements, is incontestable: they are the *Virgin on the Throne* and *The Stigmatization of St. Francis*. Precise identification of the last scene becomes possible by the revelation of the detail unnoticed until now: two thin rays leading to the stigmata on the saint's feet.

Based on the iconography of the depiction of St. Catherine of Siena it is possible to determine, at least approximately, the date of origin of the paintings in the main nave of the church. The dating is based on the fact that the mentioned saint was canonized in 1461. Since she was acknowledged as a saint on inscription of the fresco from Kotor, her image could have been painted only after that year but before 1475, when the depiction of St. Catherine of Siena with the stigmata was forbidden.

Regarding its subjects and inscriptions with the donors' prayers, the wall paintings of the church of St. Anne have votive character. It is the only preserved example within the territory of the Kotor municipality where the wishes of the commissioners of frescoes explicitly were expressed in words and in pictures.

Le don du voïvode Ştefan Lăcustă de Moldavie à l'église des Serbes de Constantinople

Marina Ileana Sabados

In memoriam Vojislav Djurić

UDK 75.033.2(=592):948.83::949.711"15"

Selon ce texte, c'est à un peintre moldave que revient le mérite pour l'exécution des icônes royales de l'église des Serbes à Constantinople, dit "l'Église de la Vierge de Belgrade". Une inscription récemment déchiffrée a révélé que les icônes avaient été commandées par le voïvode de la Moldavie Ştefan Lăcustă, et l'analyse du style a laissé conclure que les icônes de l'église serbe à Constantinople étaient très semblables à celles de Urisiu de Jos, en Transylvanie, qui sont l'oeuvre d'un maître moldave. Aussi bien les icônes de l'église serbe de Constantinople que celles de Transylvanie ont été peintes en 1539.

En 1953, l'historien A. Deroko présentait un aperçu sur les vestiges de l'église des Serbes à Contantinople, qu'on connaît également sous le nom de l'"Église de la Vierge de Belgrade", en insistant sur les icônes royales de l'iconostase, signalées déjà par Stojan Novaković en 1899, dans la revue *Iskra*.[1]

Conformément à la tradition transmise par le patriarche Constantine I de Sinaï en 1844,[2] la population de Belgrade a été exilée à Constantinople à la suite de la conquête de la cite par Soliman le Magnifique en 1521. A cette occasion on y a apporté "les saintes icônes, trésors et les saintes reliques de la Pieuse Parascéve",[3] en les déposant dans la nouvelle église bâtie sur la place située entre les portes de la Fontaine, Silymbria et Yedi-kule. La pièce la plus précieuse de cet héritage était l'icône de la Sainte Vierge, vénérée au XIV[e] siècle et considérée, en vertu de la tradition, comme datant du XI[e] siècle même.[4]

Stojan Novaković avait trouvé, dans l'"Église de la Vierge de Belgrade", refaite en 1837,[5] quatre icônes royales "couvertes d'argent usiné au repoussé".[6] De ce groupe, il a remarqué l'icône de Saint Nicolas avec une inscription dans laquelle il a déchiffré l'année 7047 (1539). Sans douter de l'ancienneté des icônes, affirmée la tradition, S. Novaković suppose que l'année 1539 aurait été ajoutée au-dessus de la vieille couche de peinture, à l'occasion d'une réparation de l'église.



Fig. 1 Inscriptions de l'icône de St. Nicolas de l'église des Serbes de Constantinople (d'après: A. Deroko, Beogradska ikona Bogorodice, *220)*

En 1953, A. Deroko n'en a trouvé que trois icônes royales: Déisis aux apôtres, la Vierge Hodigitria entourée par les prophètes et Saint Nicolas avec des saints (peut-être des évêques). La description des pièces présente quelques données techniques concernant la peinture, qui était réalisée à la détrempe sur un support de toile collée à la planche de bois, et les dimensions, appréciées à environ de 95 x 75 cm; ce que Novaković avait pris pour des reliures en argent était en effet une décoration modélée dans la couche de plâtre. Enfin, en dépit des conditions précaires d'observation (les icônes étant couvertes de vitres), Deroko arrive à copier un fragment plus long de l'inscription de l'icône de Saint Nicolas, la seule qui était conservée dans un était plus lisible (les autres icônes avaient également eu des inscriptions),[7] sans détacher pourtant les mots (Fig. 1). Il observe à son tour l'année ҂ꙁмꙁ (7047) et fait une remarque sur la rédaction du nom du saint: с(ве)ти николае. En conclusion, Deroko considère que les icônes royales de l'église des Serbes de Constantinople sont des oeuvres du XVI[e] siecle, sans relation avec les piéces mentionnées par la tradition, et se propose d'y revenir plus tard en vue de les étudier dans la situation où l'on enlevait les vitres qui les obturaient.

Malheureusement, A. Deroko est revenu à Istanbul en 1955,[8] peu de temps après la destruction de l'"Église de la Vierge de Belgrade" dans une incendie pendant les vandalismes turques contre les chrétiens.[9] Dans sa deuxiéme intervention de la revue de "Starinar", Deroko insiste sur l'inscription copiée auparavant, en observant qu'elle présente les

---

[1] A. Deroko, *Beogradska ikona Bogorodice u Carigradu*, Starinar III-IV (1952-1953), Beograd 1955, 217-221 (rés. fr. 222).

[2] D. I. Pallas, *Περί της ζωγραφικής εις την Κωνσταντινούπολιν και την Θεσσαλονίκην μετά την Ἅλωσιν*, EEBS 42 (1975-1976), 143.

[3] Ibidem.

[4] A. Deroko, *op. cit.*, 218.

[5] Ibidem, 222.

[6] Ibidem, 218.

[7] Ibidem, 222.

[8] A. Deroko, *op. cit*,, 363-364.

[9] D. I. Pallas, *op. cit.*, 143.



Fig. 2 Les anciennes icônes royales de l'église des Serbes de Constantinople (d'après: A. Deroko, Beogradska ikona Bogorodice, *220)*

mots "gospodar" et "moldave", qui, à côté de la rédaction du nom de Saint Nicolas, "pourrait mettre ces icônes dans une certaine relation avec les princes-régnants de Moldavie".[10]

Le probléme des icônes royales de l'église des Serbes de Constantinople a été remis en discussion, après deux décennies, par D. I. Pallas.[11] Celui-ci accepte l'assertion de Deroko, qui considérait que les pièces brûlées en même temps avec l'église avaient remplacé les icônes emportées par les Serbes dans leur exil, et met en évidence le problème de la nationalité du peintre: Serbe ou Grec. La rédaction en "serbe" (vieux slave) des inscriptions semble logique à Pallas, étant donnée la destination des icônes à l'intention des croyants serbes. A partir de cette prémisse il polémise avec Manolis Chatzidakis sur l'origine du décor modelé en plâtre des icônes, en général, mais, bien sûr, dans le but d'identifier la paternité, en tant qu'école artistique, des icônes de l'église des Serbes de Constantinople, aussi bien. Ainsi, Pallas affirme: 1) ce décor imite les reliures en argent dore,[12] 2) Constantinople et Cypre représentent justement les centres artistiques où l'on a réalisé les icônes à fond entièrement décoré en plâtre, et non pas le Mont Athos, comme le croyait M. Chatzidakis, milieu artistique qui n'a connu que le décor des auréoles.[13]

En rencontrant l'article de A. Deroko dans la revue de "Starinar", nous avons eu, d'un seul coup d'oeil, l'impresion d'une frappante similitude des piéces y reproduites avec les icônes moldaves d'Urisiu de Jos (département de Mureş, en Transylvanie), offertes par Pan Luca d'Urisiu et datées par inscription de l'anné 1539,[14] la même date de l'exécution des icônes de l'église des Serbes de Constantinople. Les dessins (Fig. 2) et les reproductions photographiques de "Starinar", si modestes qu'elles soient, d'un côté, comparés aux icônes d'Urisiu, La *Vierge Hodigitria avec les prophètes* (Fig. 3) et *Saint Nicolas avec des scènes de sa vie* (Fig. 4), de l'autre côté, relévent les ressemblances suivantes qui peuvent être considérées comme des particularités de composition en dehors des données communes du type iconographique: ainsi, il s'agit de l'arc trilobé appuyé sur des colonnettes filiformes en torsade; les bordures verticales des icônes sont décorées toujours en torsade; les figures en miniature du Christ et de la Vierge, dans les icônes dédiées à Saint Nicolas sont inscrites en médaillons circulaires, tout



Fig. 3 La Vierge Hodigitria d'Urisiu de Jos (dép. de Mureş, Roumanie), 1539

[10] A. Deroko, *op. cit.*, 363.
[11] Voire note 2.
[12] D. I. Pallas, *op. cit.*, 144.
[13] Ibidem, 144-147.
[14] M. Porumb, *Icoanele moldoveneşti ale bisericii de lemn din Urisiu de Jos, judeţul Mureş*, Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Ser. Historia, an. 18/2 (Cluj 1973), 37-42.

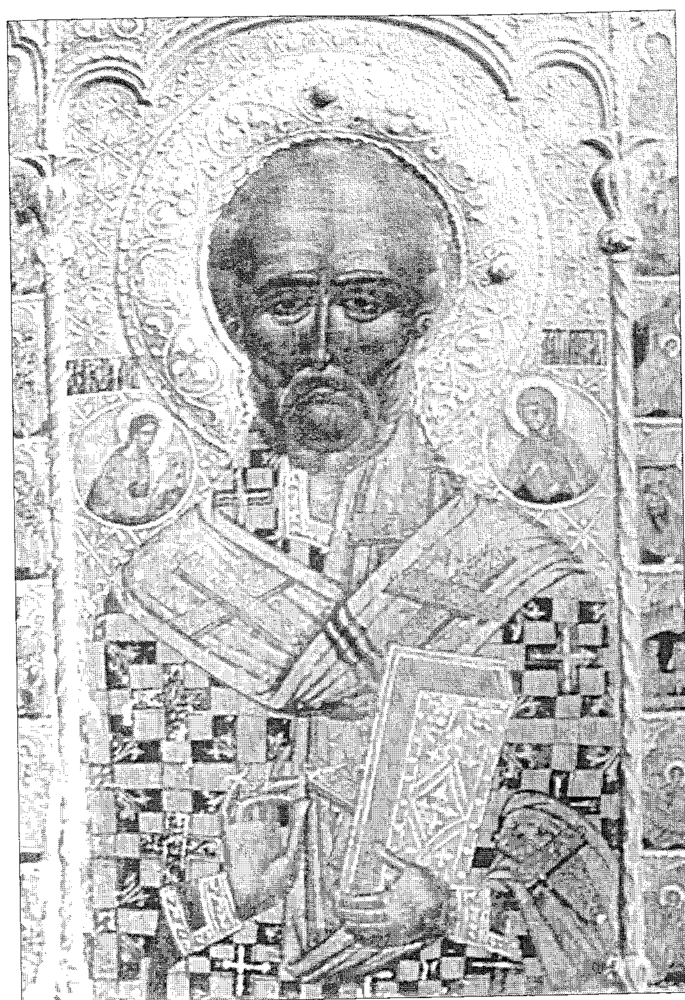


Fig. 4 St. Nicolas aux scènes de sa vie d'Urisiu de Jos (dép. de Mureş, Roumanie), 1539



Fig. 5 La Vierge Hodigitria de Siliştea-Roman, Roumanie, 1549

de l'*Hodigitria* d'Urisiu; le fond de toutes les icônes est décoré à un réseau de losanges marqués aux coins par des "gouttes" en relief; les auréoles des saints du champ central sont bombées et décorées de rinceaux parsemées de petits motifs phytoformes; les inscriptions se déploient en bande à la base des icônes. Malheureusement, les photos de "Starinar" ne permettent pas des considérations détaillées d'ordre iconographique et stylistique (sauf le fait que dans l'icône *Saint Nicolas* de Constantinople on représente sur les bords des saints en mi-corps, par rapport à la pièce homonyme d'Urisiu où l'on a illustré le cycle hagiographique).

Dans ces conditions, il est fort probable que notre analyse aurait dû se borner aux considérations ci-dessus, sans qu'on puisse formuler une conclusion pertinente sur la présumée origine commune des icônes de Constantinople et d'Urisiu. L'argument décisif nous a été offert par la remarquable contribution de notre collègue, le slaviste Pavel Florea, qui a reconstitué l'inscription copiée partiellement et quelques fois, pour des motifs objectifs, d'une manière erronée par A. Deroko, en obtenant le fragment d'inscription suivant: **[ст]ефа[н] вое[в]о[д] г[о](с)по[да]рь [ʒе]м[л]и мол[д]а[в]ско[и]** (Stefan Voïvode, prince du Pay de la Moldavie). En corroborant le fragment reconstitué de l'inscription avec l'année 1539, inscrite dans tous les deux cas, on peut déduire que le voïvode de la Moldavie Ştefan Lăcustă "Étienne la Sauterelle" (1538-1540) a fait don à la communauté serbe de Constantinople d'icônes royales de l'icono-

Il est posssible que Ştefan Lăcustă ait commandé les icônes pour l'église des Serbes à un peinture grec ou même serbe de Constantinople, et les similitudes identifiées avec les pièces d'Urisiu de Jos, surtout celles d'ordre décoratif, aient été fortuites. Pourtant on retrouve en Moldavie une autre icône du même type de composition et décoration: à l'Hodigitria de Siliştea-Roman (Fig. 5), exécutée en 1549. Dans un ouvrage antérieur[15] à la conclusion que la typologie de la décoration à "réseau de losanges", familière aux icônes de la zone carpathique également, est une influence de la peinture des retables du gothique tardif de l'Europe Centrale. On comprend maintenant les tâtonnements de l'analyse de D. I. Pallas qui affirmait explicitement: "Indifférement du fait qu'elles (les icônes) étaient l'oeuvre d'un peinture serbe ou grec, celles-ci ne peuvent pas appartenir à l'art de Constantinople, du moins jusqu'à ce qu'on pourrait prouver le contraire."[16]

L'hypothèse de la paternité moldave des icônes offertes par Ştefan Lăcustă à la communauté serbe de Constantinople est soutenue encore par un argument d'ordre linguistique, remarqué déjà par A. Deroko: la rédaction roumaine du nom de Saint Nicolas, tout comme dans l'icône d'Urisiu ("S<ve> ti Nicolae").

Pour conclure, on peut affirmer que les icônes royales qui se trouvaient jusqu'en 1955 dans l'iconostase de l'église

[15] M. I. Sabados, *La peinture d'icônes au temps de Pierre Rareş*, Revue Roumaine d'histoire de l'Art XXXI (1994), 60.

[16] D. I. Pallas, *op. cit.*, 144.

des Serbes d'Istanbul sont l'oeuvre d'un peinture moldave, auquel le prince-régnant Ştefan Lăcustă a adressé sa commande, en vue du don projeté. Dépourvu de la possibilité d'étudier les données stylistiques de ces icônes, on ne pourrait plus savoir avec certitude si l'auteur des pièces offertes par le voïvode Ştefan Lăcustă ait été la mȩme personne que le maître des icônes d'Urisiu de Jos, en Transylvanie.

Дар молдавског војводе Стефана Лакусте српској цркви у Цариграду

Марина Илеана Сабадош

У тексту је изнета претпоставка по којој молдавској сликарској школи треба приписати израду три престоне иконе из српске цркве „Богородице Београдске" у Цариграду (и црква и иконе страдали су у пожару 1955. године).

Научна јавност је за поменуте иконе сазнала захваљујући Стојану Новаковићу (1899), а први их је публиковао Александар Дероко у „Старинару" (1955). Иако су у Дероковом тексту објављене фотографије лошег квалитета (додуше, уз њих су приложени цртежи), и на основу њих је могуће закључити да престоне иконе из цариградске „Богородице Београдске" показују фрапантну сличност – по композиционој схеми и украсу позадине – са иконама из Урисју де Жос, код Муреша, у Трансилванији, које су дело једног молдавског мајстора. И иконе из српске цркве у Цариграду и иконе из Трансилваније насликане су 1539. године.

Аутор, затим, у светлу претходног запажања, анализира натпис са једне иконе, који је такође објавио Александар Дероко. Недавно дешифрован од стране слависта Павела Флорее из Букурешта, тај натпис показује да је владар Стефан Лакуста (Стефан „Скакавац") био поручилац цариградских икона, што је још један аргумент за тврдњу да су иконе „Богородице Београдске" дело румунског сликара из Молдавије.

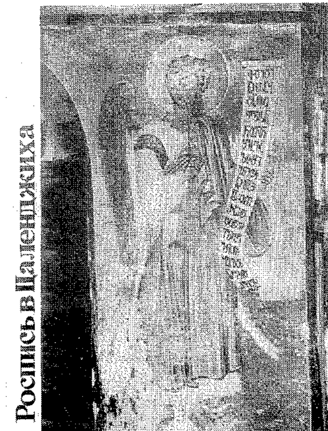
КЊИГЕ

Инга Лордкипанидзе

Роспись в Цаленджиха. Художник кир Мануил Евгеникос и его место в грузинской средневековой монументальной живописи

Тбилиси, Мецниереба 1992

204 стране текста,
126 црно-белих илустрација



Мада је сликарство Цаленџихе већ добило заслужено место у новијим прегледима грузијске и византијске уметности, па и у неким радовима посвећеним иконографским проблемима, о њему је ипак написано мало продубљених студија, и то углавном у последње време: осим В. Н. Лазарева, Ш. Амиранашвилија и Х. Белтинга, који су писали о сликару кир Мануилу Евгенику, и Тање Велманс, која је своју пажњу усредсредила на програм и иконографију фресака олтарског простора ове цркве, једино је Инга Лордкипанидзе у неколико наврата на међународним скуповима саопштавала резултате својих истраживања Цаленџихе.

Она је овом књигом заокружила своја занимања за фреске у Цаленџихи и за њиховог сликара. У замисли књиге И. Лордкипанидзе је уважила скоро све норме савремених монографских студија византијских споменика, а окосницу излагања чине мало неуобичајени и дугачки наслови поглавља. А то значи да се читалац уводи у књигу кратким али функционалним историографским прегледом, затим су објављени сви натписи у цркви и прокоментарисани они везани за Мануила Евгеника, опширно је изложен програм фресака, с њиховим описом и иконографском анализом, пажљиво је испитана њихова уметничка страна, да би се на крају дао опширан осврт на Евгеникове настављаче у Хобију и Набахтевију. Читаоцу који се не служи руским језиком, књига је приближена садржајним резимеом на француском језику, а текст је допуњен схемама декорације у свим компартиментима цркве и црно-белим репродукцијама свих боље очуваних фресака или њихових детаља.

Одмах треба рећи да је стање ових фресака у обрнутој сразмери с важношћу која им се придаје у науци, а уз то неке од њих су и пресликаване у XVII веку. Инга Лордкипанидзе је у своја програмска и иконографска разматрања укључила, с потребном мером опреза, и овај познији слој, при чему је уложила напор достојан поштовања да, најчешће само по фрагментима, препозна, опише и протумачи велики број сцена, циклуса и појединачних ликова светитеља. Уз то је прочитала и навела све натписе на фрескама, најчешће на старогрузијском, типа асомтаврули, или на грчком, и превела их на савремени грузијски и руски језик. Њен напор нам је открио другачију Цаленџиху, као споменик у којем су се испреплеле престоничке, цариградске тежње с краја XIV века, с оним локалнога карактера, при чему су оне прве биле неупоредиво важније. Потпуно у духу уметности Палеолога, зидови цркве у Цаленџихи су примили богат програм, у којем су се, поред Празника нашли циклуси Богородичиног детињства и младости, Христових чуда, парабола и јавне делатности, његових страсти и посмртних јављања, циклуса св. Георгија, св. Николе и св. Јована Претече, затим више старозаветних и литургијских сцена, као и она о страдању севастијских мученика и, најзад, знатан број појединачних светитељских фигура, поред ликова ктитора Вамека Дадијанија и његове жене Марех.

Инга Лордкипанидзе је у испитивању применила екстензиван метод, са тачним описом сцена и других представа, уз помоћ литерарних предложака и одговарајућих паралела у уметности византијског света. То је донекле замаглило праве вредности новог и посебног што доноси Цаленџиха. Тако је, на пример, циклус св. Николе исувише детаљно разматран, иако се он ни по чему не издваја од истовремених примера у уметности Палеолога. Аутор, разумљиво, није пропустио да потребну пажњу посвети ређој или јединственој иконографији Сабора арханђела и Хетимасији, окруженим небеским силама у куполи, појави апостола Петра и Павла око Богородице у конхи апсиде, старозаветним сценама у наосу (Данило међу лавовима и Тројица јеврејских младића у пећи), Визији св. Петра Александријског око западног улаза у цркву, персонификацијама седмичних дана или сцени Христос у гробу, у протезису. У књизи се, ме-

ђутим, појављују и нека тешко прихватљива тумачења. Натпис на тријумфалном луку „...Свети и велики апостол Павле шаље своју посланицу Римљанима у Коринту, које још није видео, али о чијој је вери слушао...“ (навод из грузијског превода Евталовог коментара на Павлове посланице) сасвим се неуверљиво доводи у везу с покушајем Вамека Дадијанија да у правоверности изједначи Грузине с Коринћанима, како би се подсећало на старе расправе Грузије с Грцима о поштовању догмата православне вере. А требало би га довести у везу са сликама апостола Петра и Павла у апсиди, па и с фрескама олтара у целини, с идејом оснивања цркве на земљи и њеним саборним карактером. Не чини нам се убедљивом ни претпоставка о есхатолошком карактеру програма фресака, а сасвим неприхватљиво је објашњење по којем је Свадба у Кани насликана до олтара жељом ктитора (с ослонцем на легенду фолклорног типа), док су то место вероватно условили литургијски разлози, као и у многим другим црквама доба Палеолога. Нарочито, пак, овде истичемо да је Инга Лордкипанидзе уочила једну занимљивост у натписима: поред обичних назива сцена, у њима се појављују и описне ознаке, као „овде (је представљено) како (Христос) исцељује болесног“, што није јединствен случај у средњовековној уметности, али свакако јесте појава која заслужује шире истраживање.

Инга Лордкипанидзе као поклоник метода који је у совјетској историографији завладао у другој половини XX века, испитивала је са много пажње и знања уметничку страну фресака у Цаленџихи: њихово размештање у простор цркве, композицију, колорит, цртеж и све друге видове ликовног изражавања. Нама се чини, међутим, да је превише наглашена веза овог сликарства с монументалним изразом византијске уметности, при чему се мислило на примере друге половине XIII и раног XIV века. Напротив, пажљивије загледање споменика око 1400. у којима провејава престонички дух – иако се ни један од њих не налази у Цариграду, већ на огромном простору од Русије до Пелопонеза, и од Србије до Кавказа – показало би неколико токова у уметности ових времена. Међу њима је можда најважнији онај којем припада и Цаленџиха; он заиста поседује одређену монументалност, али другачијег типа од оне у уметности старијој једно столеће.

Стилска разматрања довела су аутора, природно, и до питања сликара. Попут других писаца о сликарству Цаленџихе, и Инга Лордкипанидзе није одолела да раздвоји удео неколицине уметника, имајући при том стално на уму Белтингово упозорење да је издвајање „рукописа“ појединих сликара у овој цркви врло ризично, нарочито стога што је велики део фресака пропао. Изгледа нам врло уверљив ауторов став да је најбоље зидне слике, до данас сачуване, извео кир Мануил Евгеник, док би друге припадале његовим сарадницима. Оно, међутим, што бисмо желели да посебно истакнемо, јесте храброст (имајући на уму стање у бившој совјетској, а нарочито у грузијској историји уметности) и критичност Инге Лордкипанидзе да изрази сумњу у то да су Грузини Габисулава и Квабалија, особе које се помињу у натписима, били сликари, и уверење да су, уз само један изузетак, Евгеникови сарадници били Грци. „Уопште није искључено“ – преписујемо њене речи – „и учешће других мајстора [illegible] нема нарочито важну улогу пошто су уметници били верни нормама уметности Палеолога“. Мада питање националности заиста нема пресудну важност за анализу и оцену вредности фресака Цаленџихе, поменути ауторов став је био кључан у писању ове књиге. Мада га Инга Лордкипанидзе – истине ради и то треба поменути – није доследно спроводила, он јој је омогућио да тачно одвоји цариградски и шире византијски слој од оног месног, што припада грузијској традицији. Првом би припадали програм у целини, вероватно појава циклуса св. Николе и сигурно сцена Служења свете литургије или персонификације у виду попрсја девојака, а другом облик и место ктиторске композиције и до ње Чуда св. Георгија, као и сликање грузијских светитеља, Давида и Константина, аргветских кнежева. Цариграду припада, разуме се, и ликовни израз који је из престонице донео кир Мануил Евгеник и применио га без измена на зидним сликама у Цаленџихи.

Остаје недовољно јасно, и поред великог труда који је уложила Инга Лордкипанидзе, зашто се један локални грузијски властелин, какав је био Вамек Дадијани, окренуо Цариграду, и оданде позивао уметнике. Осим кир Евгеника, он је по други пут (између 1384. и 1396) ангажовао неког византијског сликара, вероватно из Цариграда, да му живопише надгробни параклис у манастиру Хоби. Окретање Грузије или бар неких њених области цариградској средини, њеној култури и уметности, било је очигледно ширих размера на прелазу из XIV у XV век, о чему сведоче и фреске у Богородичиној цркви у Набахтевију. Истом току припадају и фреске у Мартвилију, Лихни и Зарзми, што узето све скупа ипак представља изузетну појаву у грузијској уметности. Линија Цаленџиха – Хоби – Набахтеви могла би се разматрати, како то и аутор ове књиге чини, као дело Мануила Евгеника и његових настављача, али и као пример продора најчистијег израза цариградске уметности доба касних Палеолога на тло Грузије.

Монографија „Живопис Цаленџихе“ Инге Лордкипанидзе је сигурно једна од најпотпунијих студија написаних у последње време о неком грузијском споменику. Марљивост у испитивању свих појединости фресака у Цаленџихи, њихово разматрање у склопу ширих појава византијске уметности и критичност у закључивању обилно су надокнадили скромну опрему књиге и ауторове тешкоће да консултује неке важније студије објављене последњих година, па и мање методолошке недоследности.

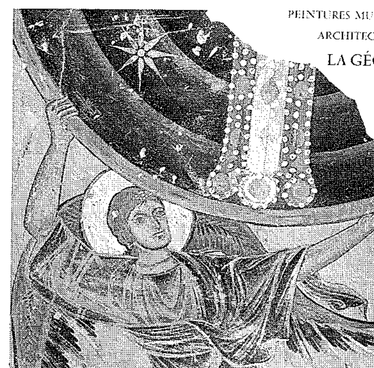
Бранислав Тодић

Tania Velmans –
Adriano Alpago Novello

Miroir de l'invisible. Peintures murales et architecture de la Géorgie (VI^{e}–XV^{e} s.)

Milan, Zodiaque 1996

296 страна + илустрације
(црно-беле и у боји)



Чак и летимичан увид у научни апарат књиге – иако он ни у ком случају не претендује да буде исцрпан и потпун, па су у њему изостављене многе значајне студије о споменицима или о проблемима које аутори претресају – показује колико је за западноевропску науку Грузија *terra incognita*. Осим неколико десетина студија европских аутора и нешто више грузијских научника, чије су само ретке књиге и чланци објављени на неком од западноевропских језика, највећи број истраживања је саопштен на руском, и наравно на грузијском језику, разумљивом тек ретком броју стручњака. Уз то, очигледан је и несклад у ритму изучавања уметности на тлу Грузије, јер је после првих лепих иницијатива око 1900. наступио дуготрајан прекид, све до педесетих година XX столећа.

Књига на коју се овде осврћемо има наслов који мало или ништа не говори (као што је и онај њеног италијанског издања, *L'arte della Georgia*, неодговарајући), па тек поднаслов ваљано обавештава да је овде реч о зидном сликарству и архитектури Грузије од VI до XV века. Иако у необичајеном редоследу и с потпуно различитим приступом, текстови Тање Велманс и Адријана Алпага Новела, па и књига у целини, требало би да буду синтетички прегледи средњовековног уметничког наслеђа Грузије, али само монументалног сликарства и донекле архитектуре, док су иконе, емаљ, минијатура, златарство, скулптура и други облици уметничког изражавања свесно изостављени или се аутори на њих осврћу само колико је то најнужније. Ако и није синтетичка студија целокупне грузијске средњовековне уметности, књига се том циљу највише приближила првим делом, посвећеном зидном сликарству, аутора Тање Велманс, а далеко мање оним који је написао А. Алпаго Новело.

Замисао Тање Велманс да историју грузијског зидног сликарства прикаже углавном преко појединих тема, програма засебних простора и делова грађевине, показала се не само као добра, већ и плодотворна, јер потпуно одговара ауторовом поимању грузијске уметности и њеног развоја. После кратког осврта на најраније споменике зидног сликарства VI–XV века, Т. Велманс је своју пажњу усредсредила на програм апсида од IX до XI века, у раздобљу политичке стабилности, под енергичним владарима из династије Баграта. Учинила је то из два разлога: најбоље сачуване фреске у овим временима налазе се баш у апсидама и, с друге стране, оне представљају иконографски најзанимљивија решења на тлу Грузије. Осим ретких представа Богородице с Христом, у апсидалним конхама преовлађивале су пророчке визије Христа, као непосредан наставак сличних и честих тема у ранохришћанкој уметности, а које су се доста дуго одржале у малоазијским, палестинским и египатским манастирским средиштима. Баш у њима аутор и налази праве паралеле занимљивим представама у пећинским црквицама давидгареџијске пустиње (на пример, Сабереби) и у Горњој Сванетији, а на боље очуваним примерима (Чвабијани, Отхта, Ошки) спровела је одговарајућу анализу оваквих теофанијских слика. Друга тема, Деизис, блиска претходним представама, представља важну особеност програма грузијских цркава у једном дужем раздобљу, чему је, уосталом, Тања Велманс пре више од десет година написала посебну расправу. Она је овде у своје разматрање укључила и многе друге примере ове теме, и показала у каквим је све облицима сликан Деизис, детаљно је размотрила његову иконографију, и повезала га с фрескама које су га окруживале, а међу којима су и најзанимљивије представе Мандилиона, апостола и Хетимасије.

Сликарство наредног периода, између X и XIII века, Тања Велманс је разматрала преко програма фресака у различитим деловима храмова. Најпре је уочила сродност декорације апсиде – изложене и објашњене на почетку – с оном у куполама, где се као најупечатљивија особеност појављује крст, с анђелима или без њих (и овде он је типолошки везан за ранохришћанске примере, а иконографски за пророчке визије), али и Деизис, којем се у посредничкој функцији придружују ликови пророка и светитеља. На сводовима, пак, сликају се Подизање или Прослављање крста и Хетимасија, с несумњивим есхатолошким порукама. Аутор при том доказује да се веза куполе, сводова и апсиде може у идејном смислу пратити у многим грузијским храмовима, како у оним старијим (Атени), тако и у млађим (Кинцвиси, Икорта или Тимотесубани), мада су у некима од њих, као на мозаицима у Гелатију или на фрескама у Бертубанију и у Вардзији, у већој мери била поштована типична византијска решења.

У складу с опредељењем да пажњу задржава пре свега на оно што је посебно у грузијској уметности и на оно што јој даје оригинална обележја, Тања Велманс је испитивала само неке представе не зидовима цркава, остављајући свесно по страни друге не мање важне теме. На пример, сликама грузијских цркава и ктитора, иначе необично занимљивим, посветила је само најнужнију пажњу, вероватно стога што је на њиховом изучавању у исто време радио А. Истмонд, чија је врло корисна књига у међувремену објављена (*Royal Imagery in Medieval Georgia*, University Park 1998). У приказу њене књиге свакако треба истаћи запажања Тање Велманс о заступљености појединих циклуса у грузијским црквама, уобичајених у византијском свету, посебно оно што је написала о Васељенским саборима и о Христовим чудима у трпезаријама, али и о слабој заступљености других, у првом реду хагиографских циклуса. Аутору је посебно била занимљива сцена Уласка у Јерусалим и њен тријумфални карактер, па јој је посветила читаву малу студију. Међу композицијама у наосу издвојила је и Страшни суд,

с правом, јер је он доста често сликан и добро очуван у Грузији, почев од цркве у Атенију (око 1060–1080), па до споменика с краја XIV века. Оно што заиста представља посебно обележје ове композиције у грузијским споменицима јесу необично истакнуто место и величина Деизиса, односно Христов тријумф и заступничка улога св. Јована Претече и Богородице. Нисмо, међутим, убеђени да се Страшни суд у грузијским црквама значајно одваја од његових представа у Византији, како то аутор предлаже. Издвајање хора апостола на бочне зидове у Тимотесубанију и другде није било знак могућег уважавања апостола, већ су такву структуру Страшног суда условили димензије простора (за шта постоје очигледне сродности у византијском свету) и повећана димензија Деизиса. С друге стране, безусловно треба прихватити мишљење, па и одговарајуће тумачење, да су на тлу Грузије неки светитељи били нарочито уважавани, па су чешће и сликани или су добијали запажено место у сликаном програму. У Грузији су то били Визија св. Јевстатија, св. Георгије (и његов циклус) и св. Теодор као коњаници, затим св. Варвара, Катарина, Кирик и Јулита, као и локални светитељи, у првом реду славни пустиножитељ Давид Гареџијски и света Нина, којој легенде приписују христијанизацију Грузина. Истицање појединих светитеља у вези с њиховим култовима али и другим разлозима није било, наравно, посебност Грузије, већ се оно исказивало и на другим странама у читавом средњем веку.

Монголско освајање грузијских земаља почетком XIII века и њихово делимично ослобађање сто година касније, а затим Тамерланов поход на Грузију (1386) представљају раздобље које оштро дели грузијску уметност у програмском и уметничком смислу, много оштрије но што се то наговештава насловом последњег поглавља књиге посвећеног овом периоду (*Цариградски утицаји у XIV веку и дуговечност традиције*). Негде од средине XIV столећа настаје читав низ споменика (Лихне, Зарзма, Цаленџиха, Хоби, Убиси...), које подижу последњи цареви или моћни господари. У њима се усвајају византијски систем украшавања, цариградска иконографија и стилски израз, из византијске престонице стижу уметници, и на фрескама се све чешће појављује грчки језик. Тања Велманс тачно бележи да се тек сада систематски усвајају старе или појављују нове теме, устаљене у сликарству Цариграда или под његовим непосредним утицајем, а које су биле ретке или непознате у споменицима до XIV века у Грузији – Божићна стихира и други садржаји преузети из литургијске поезије, Служење свете литургије, старозаветне сцене у улози новозаветних праобраза, хагиографски циклуси итд., као што и поједине представе бивају изведене у иконографији доба Палеолога. Неке необичне појединости Причешћа апостола у Богородичиној цркви у Кинцвисију и у Лихни, Недремано око у апсиди Зарзме, старозаветне сцене у Лихни или Христос у гробу у Цаленџихи представљају такође одјеке византијске уметности у ужем смислу, и верујемо да им само тамо треба тражити порекло и објашњење. Подсећање на старију уметност око Кавказа више је формалне природе (такви су место и изглед ктиторске композиције, на пример, или појава локалних светитеља), а само у Убисију (око 1380) оно је снажније

Споменицима из последњих деценија XIV века Тања Велманс завршава своју студију о зидном сликарству у Грузији, остављајући тако другим истраживачима писање сличне синтезе о споменицима грузијског сликарства раног XV, затим XVI и XVII века, такође многобројним, али још мање познатим. Књига Тање Велманс сигурно представља досад најпотпунију научну синтезу грузијског сликарства до краја XIV века. Она је овде не само сабрала скоро сва досадашња знања о њему, већ је и многе споменике прва увела у науку. Велики број илустрација, црно-белих и у боји, потпуно је у функцији текста, и у исто време оне представљају одличну документацију о грузијским фрескама. Строго говорећи, њен текст није преглед грузијског сликарства – у њему се не налазе неки споменици с фрескама, други су само споменути, или је у њима пажња обраћена само на поједине сцене, најзад, скоро је потпуно изостављено (осим у последњем поглављу) разматрање уметничких одлика ових фресака и мозаика. Анализа програма и иконографије зидног сликарства била је првенствен ауторов циљ и она је методолошки изведена коректно. Закључак нам се, међутим, не чини довољно убедљив, а он би, нешто упрошћен, гласио да је грузијско сликарство у великој мери самостална појава у средњовековној уметности све до XIII века, с изузетком времена царице Тамаре, укључено у круг уметности с источног обода хришћанског света (Закавказје, Сирија, Палестина, Египат, Кападокија), повремено и под иранским утицајем, да би се тек у XIV веку прихватили импулси цариградске уметности. Изгледа да је, што показује и ова књига, поново дошао тренутак да се преиспитају појам и суштина византијске уметности, њени хронолошки и територијални простори, однос престонице и ободних подручја, и многа друга.

Други део књиге, *Увод у грузијску архитектуру*, у потпуном је нескладу с текстом Тање Велманс, и по величини, и по концепцији, и по резултатима. Наиме, Адријано Алпаго Новело је написао есејистички осврт (с малобројним напоменама и аљкаво наведеним делима) на средњовековну архитектуру Грузије, пре него научни текст. Он је сачинио историјску периодизацију, која се у многоме поклапа с оном коју је много подробније образложила Т. Велманс, типологију споменика и побројао њихове особене одлике. Врло добар каталог споменика – с основама, пресецима, понегде и реконструкцијама – допуњен исто таквим снимцима, представља најкориснији део овог прилога као грађа за будућу историју средњовековне грузијске архитектуре.

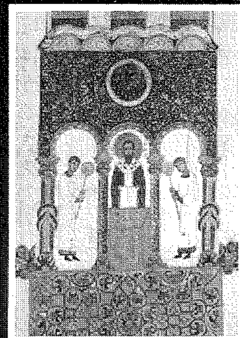
Бранислав Тодић

Ed. Margaret Mullet
– Anthony Kirby

Work and worship at the Theotokos Evergetis 1050–1200 Papers of the fourth Belfast Byzantine International Colloquium, Belfast Byzantine Texts and Translations, 6, 2

Belfast 1997

484 стране, 43 црно-беле фотографије



У склопу прославе 21. годишњице византијских студија у Белфасту, у септембру 1995. године одржан је у том граду „Византијски интернационални колоквијум", с циљем сагледавања резултата трогодишњег истраживања на „Евергетидском пројекту". Књига представља зборник радова прочитаних на овом симпозијуму, а у њу су укључени и чланци неколицине других истраживача византијског монаштва.

Замисао „Евергетидског пројекта" образложила је његов уредник Маргарет Малет (Margaret Mullet, стр. 1–20). Реч је о истраживачком пројекту Британске Академије под чијим окриљем је већ написана читава серија издања, превода и коментара текстова и студија посвећених Богородици Евергетидској, приградском цариградском манастиру основаном 1049. године. Издата књига обележава домете прве фазе тог пројекта, започете колоквијумом из 1992. године (публикован 1994: "*The Theotokos Evergetis and eleventh century monasticism*", ed. M. Mullet – A. Kirby) и објављивањем колекције аскетских текстова, оснивачке повеље манастира, литургијског типика и збирке катихеза. Зборник о коме је овде реч – „Рад и богослужење у Богородици Евергетидској 1050 – 1200" – организован је хронолошки и тематски, почев од материјала који се односи на монашке организације IX и X века из Кападокије, са Латроса и Атоса, до извештаја о Евергетидском манастиру у XIII веку.

Н. Тетериатников (Natalia Teteriatnikov, стр. 21–50) разматра кападокијске насеобине X века, оформљене у облику засебних лаври, и оне из XI столећа, које су састављене од неколико засебно дефинисаних манастира удружених у заједницу. Рад А. Кирбија и З. Мерсангоза (Anthony Kirby – Zeyner Mercangoz, стр. 51–77) приказује остатке еремитског, лавриотског и киновијарског битисања на падинама планине Латрос у Анадолији, који потичу из раздобља између VII и XIII века. Континуитет монаштва на Светој Гори, по уверењу П. Бариџа (Peter Burridge, стр. 78–89), открива се у архитектонским појединостима атоских манастира, при чему је план Хиландара – првобитно основаног пре 1015. године – и у том смислу посебно индикативан. Значење светлосних визија Симеона Новог Теолога и њихове зависности од библијских цитата истраживао је Џ. А. Мекгикин (John Anthony McGuckin, стр. 90–123). Поређење писаних правила живота монаха у Евергетидском манастиру, из времена његовог оснивача Павла, са правилима манастира Св. Маманта, под игуманом Симеоном Новим Теологом, која је објавио Џ. Тарнер (John Turner, стр. 124–133), доносе низ занимљивих појединости из свакодневнице ових манастира, као и закључак о њиховој великој међусобној сличности. Коришћење цитата Марка Монаха (V век) у стварању зборника „Синагоге" Павла Евергетидског истраживала је М. Блер Канингам (Mary Blair Cunningham, стр. 134–142). Обилна употреба делова „Живота блажене Синклетике", списа из првих векова хришћанства, код Павла Евергетидског предмет је рада А. Паркер (Annabelle Parker, стр. 143–151), утицај дела Диадоха из Фиотике проучио је Џ. Радерфорд (Janet Rutherford, стр. 152–165), структуру Павловог списа и његове различите узоре, као што су отачници, истражио је Џ. Вортли (John Wortley, стр. 166–177), а оригиналност „Катектикона", друге збирке текстова приписане Павлу Евергетидском, истовремено и ослањање појединих делова овог зборника на списе Теодора Студита, испитивала је Б. Кростини Лапин (Barbara Crostini Lappin, стр. 178–200). Несачувани „Физиолог" из Смирне, настао највероватније у манастиру Студиону у XI веку, и његове илустрације које се односе на монашка схватања живота предмет су рада К. Кориган (Kathleen Corrigan, стр. 201–212). На основу података из „Житија св. Филиота" (†1110) и прелиминарног сагледавања терена, М. Каплан (Michael Kaplan, стр. 213–221) претпоставља се да се мали Филеа манастир налазио на подручју данашњег села Јеникој код Карабуруна у близини Цариграда. У потрази за местом Евергетидског манастира – које још увек није ближе идентификовано – Л. Родли (Lyn Rodley, стр. 222–229) одбацује претпоставку да би то био локалитет Јенибосна западно од Цариграда, на коме постоје архитектонски остаци неког објекта (зидова и цистерне из средњо- и рановизантијског доба). Утицај лингвистике Евергетидског типика на типике манастира Фоберу, Кехаритомене, Космосотире, Св. Мамаса и Махераса из XII и с почетка XIII века испитује Р. Џордан (Robert Jordan, стр. 230-249). Запажања о језику оснивачких докумената великог броја грчких и два словенска манастира, из периода од VII до XIV века, доноси А. К. Херо (Angela Constantinides Hero, стр. 250–265). С. Поповић (Svetlana Popović, стр. 266–284) наглашава да типици манастира Богородице Евергетидске, Студенице и Хиландара доносе иста правила монашког живота премда се односе на међусобно различите архитектонске склопове ових манастира. У вези са утицајем појединих обреда наведених у типицима на архитектуру манастира XI и XII века, Г. Никол (Gail Nicholl, стр. 285–308) указује да текстови и очуване грађевине сведоче о повећаној употреби и значају литургијских и социјалних функција припрата. О свакодневним обредним дужностима монаха према тексту Никите Стетата, калуђера Студитског манастира из XI века, писао је Д. Краусмилер (Dirk Krausmüller, стр. 309–328). Обрађивањем опсега утицаја Евергетидског литургијског типика бавио се Џ. Клентос (John Klentos, стр. 329–355), а сагледавањем музичке изведбе овог текста J. Растед (Jorgen Rasted, стр. 356–366). О употреби три преведена типика у руској цркви, указујући на трагове литургијске и музичке стране Евергетидског типика, писао је Г. Мајерс (Gregory Myers, стр. 367–385). На примеру литургијских текстова којима се у Евергe-

тидском типику, под 6. децембром, прославља св. Никола – састављених од одређених псалама и јеванђељских цитата, затим кратких стихова (тропара), дугих поетских канона, прозних песама (контакиона) и наративног житија, а по моделу који је употребљен и за остале светитеље, слично упутствима изнетим у другим византијским типицима – Н. Патерсон Шевченко (Nancy Patterson Ševčenko, стр. 386–399) говори о новом обичају преплитања жанрова у богослужбеним текстовима и зидном сликарству XII века, то илуструјући одговарајућим фрескама из цркве Св. Николе *ту Касници* у Костуру. О томе шта се, како и колико често читало у монашким заједницама разматрала је Џ. Варинг (Judith Waring, стр. 400–419). Супротстављајући се устаљеном схватању Кападокије као изразито монашког региона, Р. Остерхаут (R. Ousterhout, стр. 420–431) одриче једном од типичних кападокијских локалитета (Чанлик килисе) посебну монашку компоненту, тумачећи га као насеобину. У завршном чланку зборника П. Магдалино и Л. Родли (Paul Magdalino – Lyn Rodley, стр. 432–446) истражују изглед и сликану декорацију фијале која је постојала у Евергетидском манастиру око 1214. године – у доба потчињености манастира Монтекасину и у време када је Евергетидски манастир посећивао св. Сава Српски – а на основу екфразиса Николе (Некратија) из Отранта посвећеног сликама којима је уметник Павле из Отранта украсио унутрашњост калоте ове фонтане.

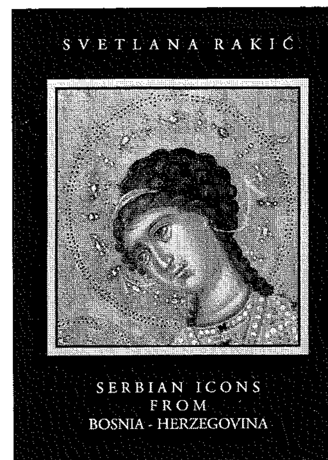
Заједно са претходно издатим публикацијама исте серије, ова књига износи вредна и инструктивна истраживања цариградског Евергетидског манастира и византијског монаштва средњовизантијског периода у појединим регионима. Игром судбине, писано наслеђе Евергетидског манастира обимом и очуваношћу далеко је премашило значај самог манастира, чија је тачна локација и надаље неизвесна. Зна се да га је на периферији престонице основао Цариграђанин Павле 1049. године, оформивши малу монашку ћелију. Тимотије, Павлов наследник, изградио је цркву, написао типик и манастир снабдео имањима. Из мало познате историје овог манастира познат је и податак да је у раздобљу између 1196. и 1235. године у њему и на његовом метоху (претпоставља се, манастиру Св. Андрије Јуродивог) одседао Сава Немањић, који је управо по узору на типик Богородице Евергетидске саставио писана правила српских манастира Хиландара и Студенице. Насупрот одсуству материјалних података, корпус литерарних извора Евергетидског манастира изузетно је богат. Поред осталог, сачувани су литургијски типик („Синаксарион“), административни типик („Хипотипосис“) и антологија духовних текстова („Евергетинон“). У издатим књигама Универзитета у Белфасту сагледани су бројни аспекти овог обимног корпуса, његова употреба и утицај на византијско монаштво истог периода. Интердисциплинарност приступа грађи, као и интернационализам тима истраживача и учесника Евергетидског пројекта, говоре о широком разумевању материје од стране учесника овог великог подухвата у коме се са пуно успеха огледа значај Евергетидског манастира. Подстакнути овом публикацијом и њоме необухваћеном материјом, можемо пожелети да слично конципованим пројектом буде истражено и еремитско монаштво Балкана средњовизантијског доба, чије је литерарно наслеђе – у односу на евергетидско – оскудније али су његови материјални трагови бројни и изузетни.

Смиљка Габелић

ПОВОДОМ НОВЕ КЊИГЕ СВЕТЛАНЕ РАКИЋ
О СРПСКИМ ИКОНАМА ИЗ БОСНЕ И ХЕРЦЕГОВИНЕ

Svetlana Rakić
Serbian Icons from Bosnia-Herzegovina, sixteenth to eighteenth century

A. Pankovich Publishers
New York 2000
219 страна основног текста (1–219), напомене (220–261), *Appendix* са натписима (262–271), речник мање познатих термина (272–273), библиографија (274–282), индекс личности и места (283–289), предметни и иконографски индекс (290–294), 93 колор фотографије



Још у време док је радила као сарадник Института за заштиту културног наслеђа у Сарајеву (1986-1992), Светлана Ракић је прикупила веома богату грађу за проучавање тзв. поствизантијског иконописа. Обилазећи босанско-херцеговачке збирке икона, које су углавном везане за српске цркве и манастире, она је пописала и снимила преко 2000 икона насталих у доба турске власти на Балкану. Један део те грађе, укупно 237 икона, публикован је најпре у књизи *Иконе Босне и Херцеговине (16–19. вијек)*, објављеној у Београду 1998. године. Потом је сва грађа која се односи на српски иконопис XVI–XVIII века детаљно проучена приликом израде докторске дисертације, одбрањене 1999. године на Универзитету Индијана, у Блумингтону (САД), пред комисијом на чијем се челу, у својству ментора, налазио проф. Јуџин В. Клајнбауер. Захваљујући издавачкој кући *A. Pankovich Publishers* (Њујорк), текст те дисертације је, уз мање измене, недавно постао доступан и широј читалачкој публици у виду лепо дизајниране и богато опремљене књиге. Она се, нажалост, ретко може пронаћи у нашим библиотекама, па је већ то довољан разлог да укратко прикажемо њену садржину.

У уводном поглављу књиге (стр. 1–11), насловљеном *Српска црква и њени сликари под Отоманима и Хабзбурзима*, учињен је осврт на прилике у којима су стварана дела српског иконописа XVI–XVIII века. Сажето изложивши историју Срба после пада под османлијску власт, аутор наглашава важност улоге коју је на пољу духовног и културног живота нације имала Српска црква. При томе је разматрање углавном фокусирано на два посебно значајна периода, од обнове Пећке патријаршије до Велике сеобе (1557–1690) и од Велике сеобе до укидања Патријаршије (1690–1766). Засебно су, затим, приказане прилике у којима је живео део српског народа после преласка на територију државе Хабзбурга, 1690. године, а нарочито промене до којих је дошло у области црквене уметности (постепено напуштање византијске традиције и појава утицаја барока).

У првом од три главна дела књиге – *Иконе из XVI и XVII века* (стр. 14–109), каталошки су обрађени скоро сви најважнији примерци српског „поствизантијског“ иконописа, сачувани на подручју Босне и Херцеговине. Укупно је представљено четрдесет икона, од којих четрнаест потиче из XVI, а двадесет шест из XVII столећа. Међу тим старијим иконама најзначајније су, свакако, оне које је урадио мајстор Лонгин. Реч је о једанаест икона насликаних 1578. године за манастир Ломницу, по поруџбини игумана Акакија и његовог братства. Од икона из XVII века највећу пажњу заслужују Света Тројица из Челебића, рад Георгија Митрофановића, три иконе приписане Андрији Раичевићу (св. Киријак Отшелник, св. Атанасије Александријски, св. Никола), иконе зографа Јована, које су, такође, пореклом из Челебића (св. Димитрије и св. Сергије, св. Ђорђе, Деизис), као и четири двостране иконе зографа Радула из старе сарајевске цркве Светих арханђела. Свака каталошка јединица садржи, поред основних „техничких“ података, колор репродукцију и детаљан опис иконе, пропраћен коментарима о иконографији представљених сцена и фигура. Ти коментари понекад укључују и белешке о појави и развоју одређене теме у византијској и српској средњовековној уметности (нпр., о циклусу Великих празника и неким његовим сценама, о представама Св. Тројице, Христа као архијереја, „Недреманог ока“, Деизиса, Богородице, св. Јована Претече, св. Стефана, св. Ђорђа, св. Николе, св. Димитрија, св. Сергија, св. Киријака Отшелника, св. Саве Српског, св. Симеона Немање, св. кнеза Лазара итд.). Већина каталошких јединица садржи, поред тога, запажања о ликовним вредностима икона, а поједине и белешке о иконописцима. О најважнијим српским сликарима XVI и XVII века, односно о стилским и иконографским особеностима њиховог иконописа, говори се, затим, и у посебном поглављу овог дела књиге, под насловом *Чување византијске традиције у српској уметности турског период*а (стр. 105–109).

Други део књиге посвећен је иконопису XVIII века (стр. 112–179). Каталог обухвата двадесет три иконе. Међу њима се налазе радови Максима Тујковића, бокељског сликара Димитрија и његовог сина Рафаила, зографа Николе, Станоја Поповића из сремског села Мартинаца, Теодора Стефановића Гологлавца, Јанка Халкозовића, Симеона Лазовића и неколико анонимних мајстора. Каталошке јединице су конципиране на исти начин као у претходном делу књиге, с тим што овде има знатно мање иконографских белешки пошто је о многим темама већ било речи поводом иконописа XVI столећа. Нешто се опширније говори једино о представама Христовог нерукотвореног лика на св. Убрусу, циклусу чуда светих арханђела, крилатом св. Јовану Претечи, св. Стефану Дечанском, као и о различитим темама везаним за култ и иконографију Богородице („Пророци су те озго наговестили“, Богородица Знамења, тзв. Богородица Имакула-

та, Крунисање Богородице, Покров). Саопштени су и најважнији подаци о сликарима XVIII века чија се дела могу видети у босанско-херцеговачким збиркама, а о њиховим уметничким одликама корисна запажања се могу наћи и у поглављу *Барокни елементи на српским иконама*, којим се завршава други део књиге (стр. 174–179). Ту је наглашено да барокизирани српски иконопис показује две различите оријентације. Једна је још увек била везана за традиционалне поствизантијске концепте, а заступали су је самоуки конзервативни уметници. Другу, која је тежила да измири традицију са утицајима западноевропске уметности, неговали су представници прве генерације српских барокних уметника, обучени на руско-украјинским моделима.

У трећем делу књиге – *Иконостаси и њихови фрагменти* (стр. 183–212), најпре је укратко изложен развој олтарске преграде у источнохришћанском свету, а потом се говори о најзначајнијим иконостасима из Босне и Херцеговине (из Ломнице, Житомислића, Завале и цркве Светих арханђела у Сарајеву). То су сложене творевине, на чијем су украшавању, поред вештих дуборезаца, радили и неки од највећих српских иконописаца XVI–XVIII века (Лонгин, Георгије Митрофановић, Радул, Максим Тујковић). Обрађени су и иконостасни фрагменти, сачувани у босанско-херцеговачким црквама (крило царских двери и једне целе двери из ризнице сарајевске цркве Светих арханђела, двери из цркве Светог Климента у Мостаћима код Требиња, из манастира Озрена и из цркве Светих апостола у Ошанићима код Стоца, надверје из цркве у Врућици, као и два фрагмента епистила старог иконостаса из манастира Папраће). Уз то, у засебном поглављу, посвећеном дуборезном украсу и програму иконостаса (стр. 206–212), помињу се још царске двери и четири епистилне плоче из Гомионице, десно крило двери из цркве у Јаворанима код Бањалуке, као и монументални крст из села Скугрића код Зворника, сада у Епархијском двору у Тузли. На основу наведеног материјала закључено је да је програмска структура иконостаса у босанско-херцеговачким црквама била утемељена на традиционалним византијским обрасцима, са Деизисом и темом заступништва у основи. Тек крајем XVII века, под утицајем барока, јављају се прве промене. Што се тиче дуборезаца, најближе аналогије за њихов рад нађене су на делима тзв. пећко-морачке радионице.

У последњем поглављу књиге (стр. 213–219) аутор даје закључну оцену о „поствизантијској" и „барокној" фази у развоју српског иконописа, имајући у виду, разуме се, и анализирану грађу сакупљену у ризницама Босне и Херцеговине. Још једном је наглашено да су се српски уметници током XVI и XVII века чврсто држали средњовековног наслеђа, надахњујући се пре свега делима насталим у доба тзв. ренесансе Палеолога. У вези са иконописом XVIII столећа изнето је мишљење да је он карактеристичан по појави утицаја барока, уз напомену да су и у тим касним временима српски сликари задржали поједине елементе позновизантијског стила и иконографије.

Књига Светлане Ракић без сумње представља вредно дело које ће лако стећи читаоце, не само у научној јавности. Уз раније објављене публикације Здравка Кајмаковића (*Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971) и Марице Шупут (*Српска архитектура у доба турске власти, 1459–1690*, Београд 1984; *Споменици српског црквеног градитељства. XVI–XVII век*, Београд 1991), она скоро сасвим заокружује слику о богатству и непрекидности уметничког стваралаштва српског народа на подручју данашње Босне и Херцеговине и, истовремено, у знатној мери употпуњује расположива знања о српском иконопису у доба турске власти, показујући се као незаобилазан приручник за сва будућа истраживања тог важног сегмента наше средњовековне уметности. Истина, књига је лишена привилегија пионирског подухвата јер су оне припале претходном делу Светлане Ракић, базираном на истој грађи (*Иконе Босне и Херцеговине (16–19. вијек)*, Београд 1998), али у односу на њега представља ипак корак напред. У књизи о којој је овде реч српске иконе из босанско-херцеговачких збирки смештене су у шири историјски контекст и детаљније су проучене. Посебно су вредни напори који су уложени у анализу делатности иконописаца XVI–XVIII века, не само оних чија су имена позната, него и анонимних. Уочене су њихове врлине и слабости, нађене најближе стилске и иконографске аналогије за њихова дела из босанско-херцеговачких збирки. Разматрано је, осим тога, и питање поручилаца, показано из којих су друштвених слојева они потицали, а први пут су објављени и сви натписи што су се могли прочитати на проучаваној скупини икона (*Appendix*, стр. 262–271). Међу врлинама књиге, треба још поменути њен дизајн и богату техничку опрему. Свака икона која је ушла у каталог илустрована је колор фотографијом веома доброг квалитета. Најзад, од посебног значаја је и то што је књига објављена на енглеском језику. До сада је било мало могућности да се читаоци ван српског говорног подручја упознају са делатношћу наших зографа и дуборезаца XVI–XVIII столећа.

На крају приказа важно је нагласити да су објективне околности спречиле Светлану Ракић да начини још богатију антологију српског иконописа сачуваног у Босни и Херцеговини. Како је већ поменуто, она је током свог теренског рада снимила више од 2000 икона. Од тог броја издвојено је око 300 репрезентативних примера и припремљено за објављивање у издању сарајевске *Свјетлости* (1992. године), али због развоја догађаја у Босни и Херцеговини планирана публикација никада није угледала светлост дана, а главнина сакупљеног фото-материјала остала је у Сарајеву. Сада су, међутим, створени услови да се бар део изгубљене грађе пронађе или да се начине нови снимци, наравно у мери у којој је то могуће остварити, будући да је један број икона из босанско-херцеговачих збирки уништен, оштећен или више није на месту где се налазио пре рата. Другим речима, опет постоји могућност за израду широке и потпуне антологије. Поред тога, и сама потреба да се региструје нова ситуација у погледу очуваности и локације српских икона из Босне и Херцеговине наводи на размишљање о другом, проширеном издању дисертације Светлане Ракић. Њен дугогодишњи истраживачки рад свакако би тек тада читаоцима био представљен у правом светлу.

А уколико би до тог новог издања дошло, у њега би, чини се, вредело унети неколико допуна и ситних исправки, које се углавном тичу идентификација светитељских представа.

Тако се, на пример, текст о Лонгиновој икони Богородице са Христом на престолу из манастира Ломнице (каталошки бр. 4) може допунити на месту где се говори о украсу њеног горњег дела. Тамо је, наспрам пророка Захарије, насликан пророк Јоил, судећи по тексту исписаном на његовом свитку (Јоил 2, 30).

На горњем делу иконе Деизиса са истог иконостаса (каталошки бр. 5) у десном од два пророка може се препознати Јона, будући да је на свитку који та фигура држи исписан цитат из књиге Јониних пророчанстава (Јона 2, 3).

Највише допуна могуће је унети у део текста који се односи на четири двостране иконе из сарајевске цркве Светих арханђела, приписане сликару Радулу. Нове идентификације се базирају на чињеници да је избор фигура на тим иконама у непосредној вези са црквеним календаром.

Као што је познато, сличне иконе јављају се у византијској уметности већ од XI века. Најстарији примери сачувани су у манастиру Свете Катарине на Синају. То су тзв. календарске иконе или иконе-менолози, на којима је, на основу редоследа помена у месецословима, пролозима и књигама великог (месечног) минеја, представљен бар по један светитељ или непокретни празник за сваки дан у години. Такве иконе су могле формирати диптих или тетраптих, при чему је свако крило обухватало илустрације за по шест, односно три месеца календара, или су рађени комплети од дванаест засебних, монументалних икона, за сваки месец по једна.[1] Одлично очуван комплет тог типа, настао крајем XII или почетком XIII века, и данас је окачен на стубовима који носе зидове наоса синајске базилике.[2] На Синају је сачувана и посебна врста двостраних календарских икона, малог формата (око 22 x 14 cm), намењених за излагање на проскинитару и целивање. И њих је било по дванаест у комплету, с тим што је на предњој страни сваке табле био илустрован по један месец у години, најчешће са по једном светитељском фигуром за сваки дан, док су на полеђинама представљани најважнији празници.[3]

Сличне двостране иконе биле су од XVI столећа посебно раширене у Русији. Тамо су, међутим, оне представљале ликовни еквивалент празничног минеја (антологиона) – на једној страни обично је био представљен неки Христов или Богородичин празник, док је другу страну иконица красило само неколико одабраних фигура светитеља празнованих у току једног месеца. Према сведочењу антиохијског патријарха Макарија (1648–1672), многе руске цркве и манастири поседовали су средином XVII века по неколико комплета таквих икона, при чему је сваки комплет имао по дванаест или шест двостраних иконица.[4] Комплети су држани поред царских двери, а еклисијарх је био задужен да, у складу са календаром, одабере одговарајућу икону и постави је на налоњ. У руским збиркама сачуван је велики број „минејних" иконица које одговарају наводима из цитираног извора (најчешће њихове димензије су 24 x 19,5 cm). Неке су припадале првом типу комплета и имају представе празника и светитеља истог месеца на обе стране (нпр. Ваведење / св. Козма, св. Дамјан и св. Јаков Персијски, из Третјаковске галерије у Моски; Рођење св. Јована Претече / Сабор апостола, из исте галерије; Крштење / св. Атанасије и св. Кирил Александријски, св. Игњатије Богоносац, из новгородског музеја)[5], док су друге чиниле део мањег комплета, односећи се на празнике два узастопна месеца (нпр. четири иконе из Третјаковске галерије: Рођење Христово / св. Сава Освећени, св. Евтимије, св. Антоније; Преображење / св. Владимир, велики кнез кијевски, св. Борис и св. Гљеб; Успење Богородице / св. пророк Илија, св. Пимен Велики, св. Мојсије Мурин; Силазак у ад / св. Арсеније, св. Пахомије, св. Симеон Дивногорац; две иконе из новгородског музеја: Рођење Богородице / св. Симеон Столпник, св. Јован Богослов, св. апостол Филип; Сретење / св. три велика јерарха).[6]

Комплет од дванаест минејских икона које формирају својеврстан илустровани антологион сачуван је и у манастиру Преображења на Метеорима. Оне су, међутим, нешто већег формата (око 40 x 30 cm) и нису двостране. Због тога је и њихов тематски програм другачији. Представе најважнијих Христових и Богородичиних празника су изостављене, а на свакој икони насликано је по неколико одабраних светитеља (најчешће девет), слављених у току једног, два или, ређе, три узастопна месеца.[7]

У српској средини обично су, као у Русији, рађене двостране минејске иконе. Међу најпознатије примере свакако спада једна Лонгинова икона из дечанске збирке, насликана 1596. године.[8] Њену предњу страну красе фигуре св. Теодора Стратилата и св. Теодора Тирона, који се прослављају 8, односно 17. фебруара, док су на позадини иконе представљени св. Јован Лествичник, чији се помен врши 30. марта, и Причешће св. Марије Египатске, која се слави 1. априла.[9] Пример је посебно занимљив јер је Лонгин поред имена светитеља исписао датуме њиховог прослављања. Захваљујући томе, врло је једноставно објаснити необичан избор фигура на икони, а сасвим је јасна и њена литургијска намена.

Радулове двостране иконе такође су веома сродне поменутим руским примерима. Сличност се огледа у формату (24 x 18 cm), намени, а посебно у избору представа. Наиме, и четири иконице из Старе православне цркве у Сарајеву показују да је постојало више „програмских" типова минејских икона постављаних на налоњ: код једних се на обе стране налазе одабрани светитељски празници истог месеца, док се друге односе на свечаније празнике два узастопна месеца. Тако су на првој описаној икони из сарајевске збирке (каталошки број 29) пред-

[1] G. et M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinaï*, Athènes 1956, 117-124, pl. 126-145; K. Weitzmann, *Icon program of the 12th and 13th centuries at Sinai*, Δελτίον ΧΑΕ 12 (1984), Athens 1986, 107-113, fig. 37-39; *Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Атина 1990, 99-100, 108, 147-149, 161, сл. 16, 17, 30 (Г. Галаварис и Д. Мурики).

[2] G. et M. Sotiriou, *op. cit.*, 117-119, pl. 126-130; Weitzmann, *op. cit.*, 108-109, 112, fig. 37, 39; *Σινά. Οι θησαυροί*, сл. 30.

[3] G. et M. Sotiriou, *op. cit.*, pl. 144-145; Weitzmann, *op. cit.*, 108, 113, fig. 38.

[4] В. Н. Лазарев, *Страницы истории новгородской живописи. Двусторонние таблетки из собора Св. Софии в Новгороде*, ред. Г. И. Вздорнов, Москва 1983, 7-8.

[5] Лазарев, *op. cit.*, T. VI, VIII, XXI.

[6] Лазарев, *op. cit.*, 13-14, T. II, VII, IX, XXII, XXIII.

[7] Иконе су датоване у средину XVI века, cf. П. Вокотопулос, *Οι εικόνες μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου*, in: *Ευφροσυνόν, αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 1, Атина 1991, 78-90, сл. 25-36.

[8] М. Шакота, *Дечанска ризница*, Београд 1984, 109, 145, сл. 21-22.

[9] Помен преподобног Зосиме, који је причестио св. Марију Египатску, врши се 4. априла.

стављени светитељи који се славе у мају и јуну. На предњој страни су св. Константин и Јелена, чији се помен врши 21. маја (сл. 1), док су на полеђини св. кнез Лазар и један старији, проћелав светитељ, смеђе браде, одевен у хитон и химатион (сл. 1а). Он је у књизи Светлане Ракић идентификован као апостол Павле, уз претпоставку да је до заједничке слике српског владара и славног апостола дошло због тога што се оба светитеља славе у јуну, први 15. VI, а други 29. VI. Истакнуто је, уз то, да светитељ у хитону и химатиону има исту физиономију као св. Павле са Радулове иконе из манастира Црне Реке. Заиста, нема никакве сумње да је фигура која је на сарајевској Радуловој икони насликана до св. кнеза Лазара по лику и одећи веома блиска представама апостола Павла. У њој се, међутим, и поред тога, са више аргумената може препознати пророк Јелисеј, чији се помен такође врши у јуну (14. јун), дан уочи празника св. кнеза Лазара. И он је редовно представљан у хитону и химатиону, а сликан је, попут св. Павла, као проћелав, старији човек, смеђе браде.[10] На предложену идентификацију упућује пре свега сачувани остатак натписа који, изгледа, одговара почетном слову Јелисејевог имена (ɛ), а важно је имати у виду и то да се св. Павле прославља заједно са св. Петром (29. јун), због чега је мало вероватно да би на минејским иконама двојица најугледнијих апостола били насликани раздвојено. Коначно, св. Павле је у средњовековној уметности, па и на Радуловим делима,[11] обично представљан са неким од атрибута који указују на његову изузетно важну улогу у писању новозаветних текстова (најчешће је то кодекс, мада се неретко јавља један или више савијених ротулуса), а таквог атрибута нема на светитељској представи о којој је реч.

Код иконе са каталошким бројем 30 најпре се морају ускладити, с једне стране, наслов каталошке јединице и легенда испод прве илустрације (Pl. 30a), а с друге, текст саме јединице. Заправо, у наслову и легенди омашком је написано да предњу страну иконе красе фигуре три мученика, док се у тексту тачно наводи да су ту представљена три монаха. И у самом тексту би, међутим, требало извршити једну измену. Она се односи на идентификацију светитеља који је представљен као први слева (сл. 2). То није св. Јован Рилски, како је претпостављено, него Теодосије Општежитељ, као што показује натпис са иконе (*Appendix*, нр. 30) и како је, уосталом, тај светитељ идентификован у ранијој литератури.[12] Додуше, св. Теодосије је чешће представљан као скоро сасвим ћелав старац, али су бројне и представе на којима он, као на Радуловој икони, има густу седу косу.[13] Имајући у виду чињеницу да је у питању минејска икона, а судећи и по физиономијама, у преосталој двојици монаха требало би, такође, препознати светитеље из редова утемељитеља источњачког монаштва. Слева би био представљен св. Антоније,[14] који се прославља 17. I, шест дана након празника св. Теодосија (11. I), док је у средини св. Евтимије, чији се помен врши 20. I (сл. 2). На другој страни иконе насликане су, као што је исправно примећено, две фигуре мученика (сл. 2а). Није, међутим, ваљано запажање да су они одевени у одећу малосхимника. И један и други светитељ на себи имају одежду која је у Радулово време, као и раније, у уметности средњег века, била карактеристична за представе мученика. Она се састоји од дуге хаљине и плашта, богато украшених златом извезеним оковратницима, манжетнама и широким порубима. Управо ти декоративни елементи чине хаљине и огртаче Радулових мученика јасно различитим од раса и мандија у које су одевене његове монашке фигуре.[15] Поред тога, оба светитеља су без аналава, скоро обавезног атрибута представа монаха у источнохришћанској уметности још од средњовизантијског периода. Он се не јавља једино код оних монаха који су, према хагиографским изворима, водили испоснички живот у специфичним околностима.[16] Што се тиче идентификације двојице поменутих мученика, њих би, у складу са оним што је наведено о програмској концепцији двостраних минејних икона постављаних на налоњ или проскинитар, требало тражити међу посебно поштованим светитељима чији се празник слави у јануару или, евентуално, у децембру или фебруару. Због слова „с", којим изгледа да почиње име младог мученика насликаног на левој страни, најпре ће то бити св. Ермил и св. Стратоник, који се прослављају 13. јануара.[17] Код ове претпоставке ипак је потребан знатан опрез, пошто се код појединих руских икона истог типа јављају недоследности у погледу „календарског" одабира фигура.[18]

На предњој страни треће двоструке иконе из сарајевске цркве Светих арханђела (каталошки број 31) нису представљени, као што је написано, св. Сава Српски и св. Варвара, него св. Сава Освећени и поменута великомученица из Феникије (сл. 3). Уосталом, таква идентификација била је, на основу сачуваног натписа, предложена у претходној књизи Светлане Ракић,[19] а и у радовима неких других аутора.[20] Иако у тексту дисертације нису наведени разлози за другачије идентификовање, може се претпоставити како је аутор имао на уму чињеницу да је св. Сава Освећени најчешће представљан као скоро сасвим ћелав старац, средње дуге браде (лепезасте или упадљиво раздељене на два широка прамена), у одећи монаха,[21] док је на Радуловој икони поред св. Варваре насликан старији човек густе косе и дуге браде, у одежди презвитера (стихар, епитрахиљ и фелон), али са омофором, што га идентификује као архијереја.[22] Ха-

[10] Cf., нпр., *Lexikon der christlichen Ikonographie* (даље: LCI), Bd. 1, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968, 613–618; Bd. 6, 1974, 141–142; Г. Бабић, *Краљева црква*, Београд 1985, 72, сл. 19.

[11] З. Ракић, *Радул, српски сликар XVII века*, Нови Сад 1998, сл. 57.

[12] З. Ракић, *op. cit.*, 165, бр. 22, сл. 73.

[13] S. Tomeković, *Le "portrait" dans l'art byzantin: exemple d'effigies de moines du menologe de Basile II à Dečani*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 128 и нап. 54, fig. 16.

[14] Cf. веома сличну Радулову представу св. Антонија из цркве Св. Јована Крститеља у Црколезу (З. Ракић, *op. cit.*, сл. 13).

[15] У вези са светитељским одеждама важно је указати на још једну непрецизност: св. Никола на икони из сарајевске цркве Светих арханђела, приписаној Андрији Раичевићу (каталошки бр. 21), нема на себи "*polystavrion phelonion*" него сакос.

[16] Нпр., на многим представама св. Онуфрија, св. Макарија, св. Петра Атонског, св. Павла Тивејског итд.

[17] Св. Стратоник је, додуше, често представљан као старији човек, али треба имати у виду да је он и у сликарском приручнику Дионисија из Фурне описан као младић без браде, v. Denys de Fourna, *Manuel d'iconographie chrétienne,* ed. A. Papadopoulo-Kerameus, S. Pétersbourg 1909, 158.

[18] Cf., нпр., Лазарев, *op. cit.*, Т. II, III, XI, XX, XXIII, XXIV.

[19] С. Ракић, *Иконе Босне и Херцеговине (16-19. вијек)*, Београд 1998, 115, бр. 39.

[20] Cf., нпр., З. Ракић, op. cit., 165, бр. 23.

[21] И. М. Ђорђевић, *Представа светог Саве Јерусалимског у студеничкој Богородичиној цркви*, Богословље XXXI/1 (1987), 173-175;



Сл. 1 Радул, двострана икона из сарајевске цркве Св. арханђела. Св. Константин и св. Јелена (21. V)

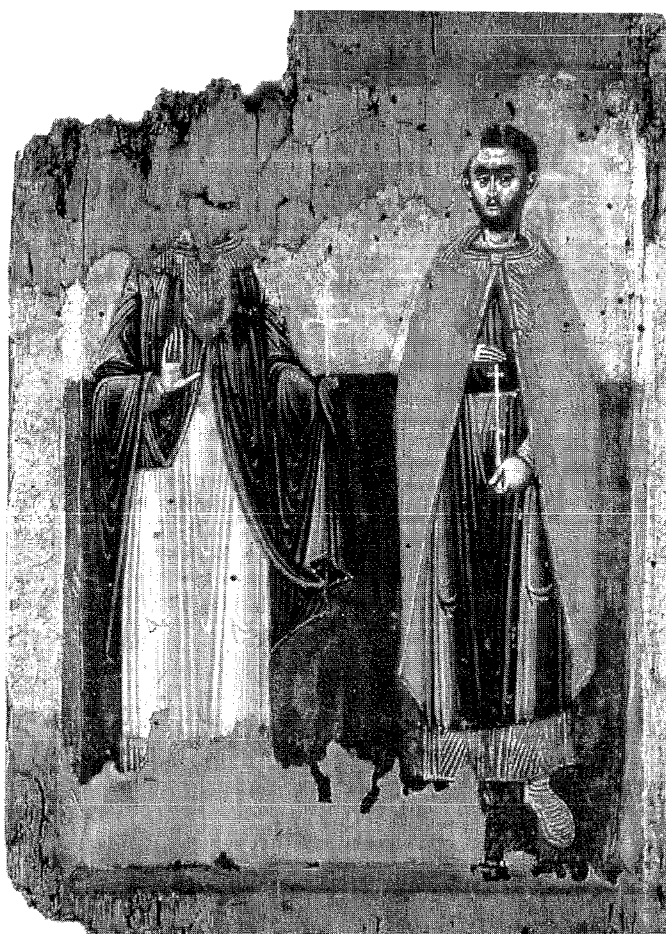


Сл. 1а Радул, двострана икона из сарајевске цркве Св. арханђела. Св. пророк Јелисеј (14. VI) и св. Лазар кнез српски (15. VI)

Сл. 2 Радул, двострана икона из сарајевске цркве Св. арханђела. Св. Теодосије Општежитељ (11. I), Св. Евтимије Велики (20. I) и св. Антоније Велики (17. I)



Сл. 2а Радул, двострана икона из сарајевске цркве Св. арханђела. Два мученика, можда св. Ермил и св. Стратоник (13. I)





Сл. 3 Радул, двострана икона из сарајевске цркве Св. арханђела. Св. Сава Освећени (5. XII) и св. Варвара (6. XII)



Сл. 3а Радул, двострана икона из сарајевске цркве Св. арханђела. Петорица мученика, вероватно св. Евстратије, св. Мардарије, св. Авксентије, св. Орест и св. Евгеније (13. XII)

Сл. 4 Радул, двострана икона из сарајевске цркве Св. арханђела. Св. пророк Захарија (5. IX) и св. праведници Ана и Јоаким (9. IX)



Сл. 4а Радул, двострана икона из сарајевске цркве Св. арханђела. Св. презвитер (можда св. Теофан канонописац, 11. X) и два св. мученика (десно је, вероватно, св. Димитрије, 26. X)



гиографски извори заиста сведоче да св. Сава Освећени никада није био епископ (био је архимандрит).[23] Постоји, ипак, више разлога због којих се сме тврдити да је овде насликан славни палестински монах, а не први српски архиепископ. Најпре поново треба поменути натпис са именом светитеља, чија је садржина недвосмислена: **сава ѡ⟨све⟩щені** (*Appendix*, nr. 31) Пошто се ради о минејној икони, неопходно је узети у обзир и околност да се св. Сава Освећени прославља 5. децембра, управо један дан пре празника св. Варваре, док се служба св. Сави Српском врши више од месец дана касније, 13. јануара. Треће, на свим сачуваним Радуловим представама првог српског архиепископа, он на глави има тонзуру и одевен је у сакос.[24] Није нам познато ни да је неки други средњовековни уметник насликао св. Саву Српског у фелону. Густа коса на темену, дужа брада и архијерејске ознаке св. Саве Освећеног на сарајевској двостраној икони представљају, дакле, само још једно сведочанство о Радуловом повременом одступању од традиционалних иконографских решења, с тим што се мора признати да све наведене непрецизности имају аналогије у уметности поствизантијске епохе.[25]

На полеђини иконе (сл. 3а) насликана су петорица светитеља који су исправно идентификовани као петозарни мученици (додуше, уз нетачно запажање да су „одевени као малосхимници"). На такав закључак упућује укупан број фигура у мученичкој одежди, као и околност да се петорица мученика из Севастије прослављају 13. децембра, неколико дана након св. Саве Освећеног и св. Варваре. Истина, они су на сарајевској икони представљени у неуобичајеном распореду (у првом реду су Евстратије, Авксентије и Евгеније /или Мардарије/, а у другом Мардарије /или Евгеније/ и Орест), али таквих примера било је и раније на делима источнохришћанског иконописа.[26]

Последња Радулова двострана икона из исте збирке (каталошки бр. 32) има по три свете личности на обе стране. Оне су идентификоване као пророк Самуило, Богородица (уз одређене резерве) и пророк Јаков, односно као три монаха, вероватно преподобномученика, уз запажање да је светитељ с леве стране одевен као великосхимник, а да су две фигуре здесна приказане као малосхимници. Овде, међутим, није реч о тројици монаха него о двојици мученика и једном презвитеру (сл. 4а). Презвитер на себи има стихар, епитрахиљ и фелон, а сачувани део главе показује да је био представљен као стар човек, са дугом седом брадом. Што се тиче друге стране иконе (сл. 4), мало је вероватно да је ту насликан старозаветни првосвештеник пророк Самуило, јер се на његовим представама скоро увек јавља рог помазања као атрибут.[27] Идентификација свете жене као Богородице није прихватљива због светлоцрвеног мафориона, а и због целокупног иконографског концепта иконе, који се, поред осталог, одликује лаганим померањем женске фигуре у други план и њеним специфичним молитвеним гестом. Коначно, фигура средовечног светитеља у хитону и химатиону тешко може бити идентификована као праотац Јаков јер је он најчешће представљан као старац дуге седе косе и браде или, нарочито у сценама, као голобрад младић.[28] Насупрот томе, поменуте три фигуре по типу и боји одеће, физиономијама, гестовима и међусобном односу сасвим одговарају иконографији три личности које, са Богородицом, представљају протагонисте сцене Ваведења. То су јудејски свештеник Захарија и Маријини родитељи, свети праведници Јоаким и Ана.[29] Међутим, сарајевска минејска икона са заједничком представом Захарије, Јоакима и Ане, по свој прилици, није постављана на налоњ у новембру, у време прослављања празника Ваведења (21. XI), јер је за тај Богородичин празник свакако коришћена икона са прикладнијом иконографијом, тј. са самом представом Ваведења.[30] Стога је много вероватније да је ова Радулова икона била намењена потребама богослужења у септембру јер се, према празничном минеју, пророк Захарија прославља 5. септембра, док се само четири дана касније обележава празник Јоакима и Ане. То би даље значило да су на другој страни иконе били представљени светитељи који се славе у септембру или, ако је икона чинила део сажетог „минејског" комплета, у августу или октобру. Остаци натписа поред мученика насликаног сасвим десно („...**итр**"), уз његов голобрад лик, воде закључку да је ту био представљен св. Димитрије (сл. 4а). Он се слави 26. октобра, па и имена преостале двојице светитеља треба тражити у минеју за тај месец. Било је, међутим, више светих презвитера чији помен пада у октобру. Највећи углед је уживао св. Иларион Велики (21. X), али он, чини се, не долази у обзир због тога што је последњи ред натписа са именом светитеља почињао словима „**ка**". Због истих разлога не може се помишљати ни на Лукијана, презвитера Антиохије (15. X), па као могућност преостају св. Теофан Грапт (11. X), један од најугледнијих хришћанских песника, чије име понекад, нарочито у хагиографским рукописима, прате епитети **твор҆ць канонов**, односно **канонотворць**,[31] или, евентуално, св. Петар, презвитер капетолијски, чији се помен врши 4. октобра. Истина,

S. Tomeković, *op. cit.*, 126 и нап. 38, fig. 9, 22; С. Петковић, *Представа светог Саве Јерусалимског у олтару пећке цркве Светих апостола*, Саопштења 29 (1997), 57-58; М. Глигоријевић-Максимовић, *Представе светог Саве Освећеног у Жичи*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, ур. Г. Суботић, Краљево 2000, 371-373.

[22] О омофору као богослужбеној одежди која је својствена искључиво архијерејима v. Л. Мирковић, *Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве, први општи део*, Београд 1982[3], 131-133.

[23] За изворни текст Савиног житија v. E. Schwartz, *Kyrillos von Skythopolis*, Leipzig 1939, 82-201.

[24] Cf. З. Ракић, *op. cit.*, сл. XVI, 8, 86, 95.

[25] Cf., нпр., З. Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, Сарајево 1977, сл. 188; М. Шакота, *op. cit.*, 141, сл. 13; Ch. Baltoyanni, *Icons. The Demetrios Ekonomopoulos Collection*, Athens 1986, Pl. 86; Б. Тодић, *Грачаница, сликарство*, Београд-Приштина 1988, т. XXX. За пример представљања св. Саве Јерусалимског као архијереја у XVII веку v. С. Петковић, *op. cit.*, 62, сл. 5.

[26] Cf., нпр., М. Хаџидакис, *Εικόνες της Πάτμου*, Атина 1977, сл. 72 и 189, нр. 152; С. Петковић, *Иконе манастира Хиландара*, Манастир Хиландар 1997, 106-107.

[27] О иконографији пророка Самуила cf., нпр., Д. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству*, ЗРВИ 37 (1998), 124-131.

[28] Cf., нпр., C. M. Kauffmann, *Jakob*, in: LCI 2, 1970, col. 370-383; *Jakob Patrch.*, in: LCI 7, 1974, 22-23.

[29] О иконографији Ваведења, где се св. Ана скоро увек, једнако као и у осталим сценама из циклуса Богородичиног живота, представља у светлоцрвеном мафориону v., нпр., J. Lafontaine-Dosogne, *L'iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles 1992[2], 136-167, pl. XXXIV-XXXIX; Г. Бабић, *Краљева црква*, 174-175, T. XXVII; С. Петковић, *Иконе манастира Хиландара*, 76, 98, 111.

[30] За једну такву минејску икону v., нпр., Лазарев, *op. cit.*, T. VI.

св. Теофан, који је удостојен презвитерског чина у палестинској Великој лаври, обично је представљан у монашкој одежди, без јерејских ознака,[32] али пример поменуте Радулове представе св. Саве Освећеног сведочи да се код овог сликара јављају непрецизности у погледу светитељске одеће. С друге стране, уобичајени иконографски „портрет“ св. Теофана одговара ономе што се сачувало од главе св. презвитера са сарајевске иконице. Тај фрагмент одговара и лику св. Петра Капетолијског,[33] али нема сведочанстава да је овај светитељ, чије се име не јавља у позним српским минејима, некада био представљан на иконама. Његове представе су, међутим, сачуване у оквиру појединих месецослова илустрованих на зидовима српских цркава. Једна од њих, из средине XVI века, налази се у припрати Пећке патријаршије. Ту је капетолијски презвитер насликан као једини светитељ за 4. октобар. Натписом је означен као **с(ве)тыи петрь капетѡн**.[34]

У погледу идентификације фигуре мученика која се налази између поменутог презвитера и св. Димитрија треба имати у виду да је од угледних страдалника за Христову веру, прослављаних у октобру, са св. Димитријем најчешће сликан св. Нестор. Евентуално би се још могло помишљати на св. Артемија, св. Арету или св. Лонгина Сотника, тројицу мученика који су, као и славни солунски светитељ, улазили у ред светих ратника.[35]

Следећа исправка односи се на архитрав иконостаса цркве у Мачковцу (каталошки бр. 37 и 38). Тамо су насликани апостоли Тома, Јаков, Андреј (а не Тадеј) и Лука, односно Марко, Симон, Вартоломеј и Филип (а не Јован). Није сачувана средишња плоча, на којој су, нема сумње, били представљени апостоли Петар, Павле, Јован и Матеј. При томе су, како је било уобичајено, два најважнија апостола заузимала средишњу позицију, док су до њих била представљена двојица старијих аутора јеванђељских књига, који су, као Христови ученици, у иконографским програмима увек имали истакнутије место од јеванђелиста Луке и Марка.

Поводом иконостаса из Мачковца важно је поменути и то да се св. Лука и св. Марко, уз апостола Павла, врло рано сликају међу дванаесторицом апостола, при чему су изостављане представе Христових ученика Јакова Алфејевог и Тадије Левеја (Јуде Јаковљевог), односно апостола Матије, који је био изабран коцком уместо Јуде Искариотског.[36] Тако је, по свему судећи, било и на икони Деизиса са апостолима, зографа Николе, из цркве у Хаџићима (каталошки бр. 48), па последњег апостола на њеној левој страни треба идентификовати као Тому, а не као Тадију. Поред тога, ваља упозорити како није сасвим извесно да је на истој икони, у средини доњег низа попрсја, између св. Саве Српског и св. Николе Мирликијског, представљен св. Симеон Немања. Судећи по одећи (епитрахиљ и црвени фелон), крсту у десној и кодексу златних корица у левој руци, пре ће бити да је на икони из Хаџића насликан неки свештеномученик. У сваком случају, морали би се проверити остаци натписа са именом светитеља који се назиру на колор-репродукцији иконе.

Миодраг Марковић

---

[31] Cf., нпр., рукопис *САНУ 58* (из 1320-1330), fol. 55v и 57r.

[32] K. G. Kaster, *Theophan Graptus, der Hymnenschreiber,* in: LCI 8, 1976, 461; G. Babić, *Les moines-poètes dans l'église de la Mere de Dieu à Studenica*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, Београд 1988, 212-213. За текст житија св. Теофана v. А. Пападопулос-Керамевс, *Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς* σταχυολογίας, т. IV, Петроград 1897, 185-223.

[33] Cf. *Il menologio di Basilio II (Cod. Vaticano greco 1613),* Torino 1907, T. 84; П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, сл. 28.

[34] Мијовић, *Менолог*, 363, сх. 66.

[35] У октобру се врши помен и других угледних мученика, али они обично нису представљани засебно, без својих састрадалника (св. Сергије и Вакх, св. Тарах, Пров и Андроник, св. Карп и Папила, св. Назарије, Гервасије, Протасије и Келсије, св. Козма и Дамјан из Арабије, св. Маркијан и Мартирије).

[36] О томе cf., нпр., G. de Jerphanion, *Quels sont les douze apôtres dans l'iconographie chrétienne?*, in: idem, *La voix des monuments. Notes et études d'archéologie chrétienne*, Paris 1930, 194-196.

Tania Velmans

Byzanz. Fresken und Mosaike

Benziger Verlag
Zurich – Dusseldorf 1999

307 страна текста, 265 црно–белих фотографија и 115 колор репродукција унутар текста



Публикација Тање Велманс у издању издавачке куће *Benziger* представља синтетичко дело посвећено ликовној уметности византијског света од IV/VI до XV века – „Византија. Фреске и мозаици." Предметом књиге представљена је географски широка област распростирања византијске уметности, почев од Грчке као језгра империје, затим и свих осталих територија и земаља које су стајале изван њених политичких граница – данашња Турска, Балканско полуострво, Русија, Украјина, централни и јужни делови Италије, Сирија, Палестина, Грузија, Јерменија, коптски Египат, Нубија и Етиопија, укључујући још и византијске стилске упадице у централној Европи и Скандинавији. Подручја означавају ону територију на којој се одвијала византијска уметност или до које су допирала њена зрачења. Реч је о веома луксузном издању.

Тања Велманс определила се за хронолошки метод излагања материје која се односи на монументално сликарство, док се други видови византијске ликовне уметности, иконопис и минијатурно сликарство, не представљају детаљно, премда се обе ове области повремено дотичу и репродукују. Како Т. Велманс у *Уводу* наглашава (стр. 9–10), публикација није замишљена као историја византијског сликарства у уобичајеном смислу, већ представља покушај да се потпуније разумеју различити нивои значења тог сликарства, богатство његове тематике и симболике и његова уметничка вредност. Из разлога дуготрајности византијске уметности, неминовно је прављен избор тема, уосталом доста широк, те се прате главни уметнички токови и идејна кретања и анализирају кључни споменици. Није изостало ни представљање историјских оквира, као ни релевантних теолошких процеса и литургијских извора слика. Тај иконолошки метод произвео је, с друге стране, обимом умањену расправу о стилу византијског монументалног сликарства, којом се покривала појединa група споменика, као целина, или пак само они најважнији. Као хронолошки оквир трајања у књизи је прихваћен уобичајени распон од VI века, када је формиран византијски ликовни језик у ужем смислу, до пада Цариграда 1453. године, уз свест о постојању раних претходница византијског стила у II и III веку. Поставке књиге произашле су из ауторкиног става о сталној еволуцији византијског сликарства, дуго непризнаваног процеса који је, као такав, прихваћен тек међу стручњацима нашег времена. На бази схватања о разноликостима те уметности у различитим географским областима она је представила и сликарска дела из Нубије, Етиопије и коптског Египта, наиме из оних подручја које прегледи византијске уметности по правилу изостављају. То је, без сумње, велики допринос ове књиге.

Хронолошки метод, уз помоћ којег је савладавана огромна материја књиге, наметнуо је приказ историјског оквира византијске империје и најважнијих споменика раног периода (мозаици Равене и Солуна, VI–VII век), као и базичних поставки византијске уметности (стр. 11–42). Предочен је ту и велики значај византијске престонице, Цариграда, сагледана је институција цара, држаног за Христовог представника на земљи, и трајна алијанса државе и цркве – кључни елементи за разумевање света Византије. Византијска естетика – доскора нерадо употребљаван термин – конституисана у основним цртама у раздобљу између VI и VIII века, свој најпотпунији израз нашла је у иконографским програмима цркава, чвршће оформљеним тек заправо у X и XI веку. Дионисије Ареопагит, Јован Златоусти, Григорије Назијански, Василије Велики и, касније, Јован Дамаскин поставили су принципе по којима је формиран језик византијске уметности. Христолошке расправе о двострукој природи Христа и о Богородици као мајци Божјој одразиле су се на сликани декор храмова (након Ефеског сабора из 431. Богородичина слика приказује се у апсидама – Панагија Канакарија, Кити, Пореч и другде). У овом раздобљу византијски утицаји запажени су и у Риму.

У односу на цариградску традицију, источни региони византијског света, са својим споменицима на Закавказју, у Малој Азији, Египту, Нубији и Етиопији (стр. 43–92), представљају до извесне мере уједначен ентитет у коме се, међутим, нису у потпуности губила локална обележја уметности засебних региона. Заједничка им је црта одступање од античких норми лепоте и, надасве, међусобно сродни иконографски програм, донекле различит од оних примењиваних у Цариграду, на Балкану и Русији. Ова област, делом раније недовољно изучена, управо стога приказана је детаљно, а кроз програм апсида и купола, као и појединих самосталних иконографских специфичности. Ауторка прати теме инкарнације и заступништва – деисисну визију, која је у сликарству источне периферије Византије спајана са теофанијским визијама (у Грузији, на пример, уз Христа, Богородицу и Јована Крститеља почев од XII века појављује се и мноштво анђела), приказ Богородице с малим Христом у конхи апсида Грузије и Кападокије, слике крста и његовог уздизања и сцене Вазнесења у куполама (Грузија, Кападокија), појаву Деизиса и Последњег суда унутар истих споменика (Кападокија, Грузија, Сирија), док су теофанијске визије у апсидама размотрене према географским областима – Грузија има низ атипичних фреска с овом темом (Сабареби, Додо, Чвабиани), у Кападокији су веома бројне и разновсрне (црква Св. Крста, Соганли, Токали), а Египат, Нубија и Етиопија нуде поједностављену схему (манастир Мученика у пустињи Есна; Св. Меркурије у старом Каиру, манастир Св. Симеона на Асуану; манастир Св. Антонија; катедрала у Фарасу у Нубији и Коркор Мариам, Дабра Салам и Св. Марија код Лалибеле у Етиопији). На хришћанском Истоку, Грузији, Јерменији, Египту, Етиопији, Кападокији и Сирији, издвојене су слике светих коњаника, по-

бедника над злом, као оригиналне и посебно популарне, који су приказиване од најранијег доба и у већем броју варијанти.

Раздобље иконокластичке кризе, са сликарством сведеним на царске портрете, крстове и нефигуралне орнаменте (Св. Ирена у Цариграду, кападокијске цркве и споменици полуострва Манија), које је за последицу поред осталог имало миграцију грчких уметника у Италију (Св. Сава, Св. Зенон, Санта Праседе, Св. Цецилија, Марија Антиква), водило је епоси уобличавања класичних византијских форми, у XI веку (стр. 93–128). По успостављању култа икона, објекта дефинисаног као средство комуникације са надземаљским светом, сликани декор у унутрашњости храма – који више нема облик базилике него уписаног крста – изједначује се са идеалним универзумом, по правилу надвишеним Христовом представом. Богородица с Христом замењује крст у апсиди, у вишим зонама зидова илуструју се циклуси, а у нижим светитељи. Св. Софија у Цариграду, Св. Лука у Фокиди, Дафни, кијевска Св. Софија и Св. Софија у Охриду, примери перфекције византијског стила, садржајем истовремено означавају и почетке утицаја литургије на иконографију монументалног сликарства, како наглашава Тања Велманс. О секундарним струјањима у зидном сликарству X и XI века, које је прожето источњачким упливима из Египта и Кападокије, сведоче мали споменици у унутрашњости и на острвима Грчке (Св. Пантелејмон на Манију, Прототронос на Наксосу, Св. Меркурије и Илија на Крфу).

Стил уметности из епохе династије Комнина, обично означаван термином комнински, чија је основна карактеристика графицизам обраде и усковитланост покрета, Т. Велманс насловљава графичким (стр. 129–178). XII столеће доноси у уметности испољавање осећајности, као велику иновацију и последицу догме о Христовој инкарнацији, као и бројне нове теме (на пример, Оплакивање у храмовима Куцовендис, Мирож и Нерези, или различити видови Христа, у Нерезима); програм олтара трпи посебно значајне промене (још у Вељуси, почетком XI века, фигуре епископа окрећу се средишту апсиде). Византијски утицаји снажни су у јужној Италији (Матера, Отранто), грчки мозаичари раде у Св. Марку у Венецији и у великим норманским црквама Сицилије (Капела Палатина, Ћефалу, Монреале). У истом раздобљу посебно просперира Кипар (Св. Јован Хризостом, Панагиа Форбиотиса, Трикомо, Литранкоми). Цариградског порекла, комнински стил, са преовлађујућом контуром као средством изражавања, прожео је током XII цркве Балкана, Русије, Кипра и Сицилије. У последњој, барокизираној фази (Св. Антоније и Св. Софија у Новгороду, Аркажи, Курбиново, Костур), путем трговачких веза, доспео је и у области Шведске (Готланд) и Исланда. О изгледу несачуваних споменика Цариграда последње четвртине XII века посредно сведоче Лагудера, вероватно и фреске Теодора Апсеудеса, сликара испоснице Св. Неофита код Пафоса на Кипру. По наглашеној осећајности ови споменици, заједно са Св. Димитријем у Владимиру, стоје на прагу надолазеће фазе византијске уметности.

Пластични уметнички језик који се развио после 1204, у складу са новим религиозним сензибилитетом и политички измењеним приликама, обележава епоху ренесансе Палеолога. Устаљени термин преузима и Т. Велманс, иако се он хронолошки у потпуности не подудара са трајањем истоимене династије (стр. 179–207). Из више разлога, развој стила најочигледнији је у споменицима Србије (Студеница, Милешева, Сопоћани), затим Солуна и Трапезунта, док су Никеја и Цариград без сачуваних дела из тог раздобља (уз изузетак цариградске Св. Еуфемије). Крај XIII века донео је наративно обогаћивање програма цркава, у којима је посебно видан утицај литургијских песама и читања (Богородица Перивлепта у Охриду, Олимпиотиса у Еласону, Св. Димитрије и Св. Теодори у Мистри). Паралелно траје и архаично, понегде и фолклорно сликарство (Трново, Мелник, Бојана, Панагиа Мавриотиса у Костуру, Св. Никола у Манастиру и, у Прилепу – Св. Никола, Св. Димитрије и Св. Арханђели), а грчки упливи видљиви су у Италији (Месина, Венеција, Парма, Сијена) и Далмацији (Задар, Доњи Хумац).

Појачани утицај литургије на сликарство, обреда проскомидије понаособ, изразито наративне тенденције и илустровање обиља нових тема, песама, молитава, персонификација и алегорија, главне су одлике уметности у првим деценијама XIV века (стр. 241–260). Развија се и разрађује иконографија портрета (династички, породични, фунерарни, на пример), а симболика Богородичиних слика доживљава изузетан развитак. Стил сликарства прожимају хуманистичка струјања. У сагледавању развоја пластичног стила – који се у овом раздобљу и окончава – цариградска црква Христа Спаса посебно је важан споменик, у којој се, у погледу садржаја илустрација, одсликава и један посебан одељак литургијске године. Знатан је утицај Цариграда на Солун, други град Царства (капела Св. Јефтимија, Св. Апостоли). Мистра је важан уметнички центар и такође следи цариградску традицију (Афендико). Као хомогена група споменика, обележена високим квалитетом и појавом великог броја нових тема и историјских портрета, владара и месних црквених прелата, посматрају се цркве чији је ктитор био српски краљ Милутин (Богородица Љевишка, Жича, Краљева црква у Студеници, Хиландар, Старо Нагоричино, Грачаница).

Читав један век са својим споменицима од 1234. до 1453. предочен је у последњем поглављу књиге (стр. 261–307). Хронолошки је сагледан. Другу четвртину XIV века обележило је усвајање исихастичке доктрине у цркви, чије је упливе на сликарство теже дефинисати. Т. Велманс издваја, када је реч о стилу, враћање графицизму и дематеријализацији форми, а у иконографији фаворизовање извесних нових тема везаних за Богородичин култ, појачан утицај литургије и умањење важности старозаветних симбола. Низ значајних храмова настао је у тадашњим оквирима српске и бугарске државе у раздобљу од 1330. до око 1380 (Матеич, Дечани, Св. Димитрије у Пећи, Лесново, Марков манастир, Полошко, Андреаш). Цркве у данашњој Албанији не доносе нове иконографске теме, а добрим квалитетом издвајају се Берат, Црнапеш и Борје. У Бугарској, теолошки сложеније сликарство среће се у капели Преображења у Хрељиној кули, већи број портрета приказан је у Бачкову и Горњој Каменици, а један број храмова негује сликарство с популарном експресијом (Беренде, Земен, Бобошево, Карлуково). Овој епоси припадају важне цркве Мистре (Перивлепта, Св. Софија, Пантанаса), затим и већи број светилишта на Ма-

нију, Криту и Кипру. У северним деловима византијског света одвијала се жива уметничка делатност, обележена сликарством Теофана Грка и Андреја Рубљова (Новгород, Снетогорск, Волотово, Коваљево, Звенигород, катедрала у Владимиру). У Румунији се издвајају Козија и Куртеа де Арђеш, а Србију одликује профињено сликарство споменика моравске школе (Раваница, Манасија, Каленић). Италија је и у овом периоду остала отворена према византијским утицајима (крстионица Св. Марка у Венецији, Св. Петар у Отранту, Сан Мауро код Галипоља). Византијски узори препознају се и у централној Европи (Св. Ђорђе у Прагу, Краков, Сандомиерж, Лублин, Вислица у Пољској). Након пада Цариграда под Турке 1453. у свим регионима некадашњег византијског света византијско сликарство наставило је да живи све до XIX века.

Прегледно и успешно савладану материју византијске монументалне уметности, обимом, трајањем и смислом управо огромну и слојевиту, прати научни апарат прикладан за овакву врсту публикације. Општег типа, књига не тежи исцрпности, отуд донета литература обухвата махом веће прегледе и монографије, а садржи, што је значајно, и одговарајуће наводе литерарних извора, када је реч о разјашњењима иконографије слика. Тај систематски спровођен поступак несумњиво доприноси озбиљности и научној употребљивости ове публикације Тање Велманс. Уз смислено структурирање материје и образложену методологију обраде, изузетна ерудиција ауторке огледа се у осветљавању теолошког значења византијских слика а, чини се посебно, и у непрестаним поређењима ликовних дела која су лоцирана у међусобно удаљеним деловима византијског света, неретко и са делима на Западу. Велика обавештеност, на пример, омогућава паралелу између детаља запаженог у кипарској цркви Св. Николе „под кровом" у Какопетрији на Кипру са Карлуковом у Русији, док су паралеле између Кападокије и Грузије готово сталне. Ништа мање значајно је и настојање да се, на примеру Кападокије (Каранлик килисе) или неке друге области, повуку паралеле са Цариградом или пак, супротно, да се укаже на одступање од цариградске традиције (читав регион Истока обрађен је управо по том принципу). У кретању кроз пространства Византије и велики број њених споменика ауторки су се поткрале, вероватно је то неминовно, поједине омашке. Укажимо на неке које се тичу ових подручја, јер су у стручној литератури већ одавно уочене и исправљене – у протезису пећких Св. Апостола није насликана композиција Жртвовање Исака (стр. 187), већ је реч о Јављању арханђела пророку Данилу (идентификацију исправио Ј. Радовановић, in: ЗЛУМС 4, 1968, 54–59, сл. 3, 11), а у наосу цркве манастира Леснова не постоје на соклу потписи живописаца, наводних „Севаста, Михаила, Марка и једног непознатог", него монограми ктитора цркве (стр. 265); навод показује колико се грубе грешке у ишчитавању и тумачењу чврсто укорењују у науци и споро исправљају (исправку донела С. Габелић, in: Зограф 11, 1980, 54–55, сл. 1–8). Омашка је учињена и у идентификацији слике бр. 233, која не приказује садржај лунете над вратима Марковог манастира, како је наведено у легенди, него Заума. Замерку ћемо најзад ставити и на то што ова, иначе веома вредна књига, није пропраћена индексом.

Смиљка Габелић

Zographe. Revue d'art médiévale, N⁰ 28, Belgrade 2000–2001
UDK 7 (091) "04-17", YU ISSN 0350-1361

SOMMAIRE

Zographe

Revue d'art médiévale
N° 28, 2000–2001

Editeur
Institut d'histoire de l'art
Faculté de Philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18-20

Ова свеска је штампана средствима
Министарства за науку и технологију Републике Србије
и Филозофског факултета у Београду

Техничко уређење и прелом
Петар Косановић

Коректура и преводи резимеа на српски језик
Миодраг Марковић

Преводи резимеа на енглески језик
Ема Миљковић-Бојанић

Лектура текстова на енглеском језику
William Taylor Hostetter

Преводи апстракта на француски језик
Нада Ђуровић

Класификација
Весна Тодоровић

Штампа
Академија
Београд
2002

YU ISSN 0350-1361
UDK 7(091) "04-17"